المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة
عصر الشك
دراسات عن الرواية
تأليف
ناتالى ساروت
ترجمة وتقديم
فتحى العشرى
335

المشروع القومى للترجمة

عصر الشك

دراسات عن الرواية

تأليف : ناتالى ساروت

ترجمة وتقديم : فتحى العشرى



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٣٣٥
- عصر الشك (دراسات عن الرواية)
- ناتالى ساروت
- فتحى العشرى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

L'ère du soupçon

تأليف : Nathalie Sarraute

الصادر عن دار نشر : Gallimard

1956

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

من هي ساروت ؟!

ولدت ناتالي ساروت « طليعة كتاب الرواية الجديدة » ببلدة إيفانوفو بروسيا ، بعد عامين من طلعة قرننا العشرين ، وتركتها بعد عامين آخرين من مولدها إلى فرنسا حيث استقرت ، وحيث نالت ليسانس الآداب والحقوق ، وحيث تزوجت وأنجبت ثلاث بنات ، وحيث عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٣٨ العام نفسه الذى أطلقت فيه صرخة « الرواية الجديدة » بنشر أول مؤلفاتها « انفعالات » ثم كتبت ساروت بعد ذلك أربع روايات أولها « صورة مجهول » التى قدمها الفيلسوف الكبير « جان بول سارتر » سنة ١٩٤٨ .. و « مارتيرو » سنة ١٩٥٣ .. و « الكوكب السيار » سنة ١٩٥٩ .. و « الفاكهة الذهبية » سنة ١٩٦٣ – وقد نالت عنها جائزة الأدب العالمية الرابعة التى فاز بها بيكيت من قبل – وكتبت ساروت أيضاً تمثيليتين إذاعيتين « الصمت » و « الكذب » .. ومقالات نقدية متفرقة جمعت أهمها في كتاب بعنوان « عصر الشك » سنة ١٩٥٦ ..

فقد أرادت « ساروت » أن تتعمق مسيرة « فرجينيا وولف » ، بحيث تتخطى « تحليل المشاعر » إلى « وصف الانفعالات » واستخراج الباطنى منها .. لذلك جاءت عباراتها منفصلة وجاءت كلماتها متباعدة .. كثرت النقط الثلاثة وكثرت المعانى المبهمة والأفكار المترنحة التى تعبر عن حالة نصف شعورية ، إن لم تكن لاشعورية على الإطلاق .

وعلى العكس من روب جرييه الذى تصدى للواقع الخارجي ، تغوص ساروت فى الواقع الداخلى .. وبينما يكتب روب جرييه بموضوعية يلغى فيها شخصيته ، ويكتب بيتور بوصفية يستخدم فيها ضمير المتكلم ، لا تكتب ساروت مثلهما ، ولكنها تستخرج رواسب الماضى والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور وتطرحها على

الورق .. فإذا كان بيتور وروب جرييه يستخدمان العبارة الطويلة المتشابكة ، الأول بذاتية والثانى بموضوعية ، فإن ساروت لا تستخدم العبارة مطلقًا .. إنها تنثر الكلمات القصيرة أحيانًا والمتقطعة أحيانًا أخرى .. وإذا كان روب جرييه يصور وبيتور يلون فإن ساروت تفتح مسام النفس لتفرز ما بداخلها .. ولذلك جاءت « انفعالاتها » تعبيراً تلقائيًا عن انطباعات حية ودفينة معًا .

وعلى الرغم من تلك المحادثات العادية التافهة ، وتلك الحركات اليومية المعتادة التى شبهها سارتر بالثرثرة ووصفها هيدجر باللاحقيقة ، فإن جدار اللا حقيقة الذى شيدته ساروت يخفى وراءه مآسى حقيقية هى الحقيقة نفسها .

وتتمتع ساروت بحاسة النفاذ إلى خلايا الإنسان الحية ولهذا تظل كتبها « صعبة » و « شيقة » فى الوقت نفسه .

أما أفضل ما فى ساروت فهو أسلوبها ، وأما أحدث ما اكتشفته وقدمته فهو التطور بسيكولوجية دوستويفسكى إلى ما يمكن تسميته بـ « ما وراء التحليل النفسى » ..

تقول ناتالى ساروت : قبل أن نحاول معرفة إلى أى مدى يتقبل القارئ المعاصر نتاج « الرواية الجديدة » نطرح هذه الأسئلة لما تنطوى عليه من أهمية : هل الرواية فن ؟ وإذا كانت كذلك ، أليس هدفها هو إحداث هزة تؤدى إلى تغيير فى شعور القارىء ؟ هذا التغيير ، أليس فى تلقى كل ما هو جديد وحى ؟ فإذا تطلب هذا الجديد الحى عناصر كانت مختفية أو مجهولة أو بعيدة عن المواقف الأخلاقية ، هل يفضل عندئذ عدم تقديمها على الإطلاق ؟ إن مهمة الفن التجديد والتجدد باستمرار ، بصرف النظر عن الاهتمام بالمغزى أو بالحكمة أو بأى شىء آخر .. إن ما يميز « الرواية الجديدة » ليس طموح التقليديين ومقدرتهم على الخيال ، ولكنه رفض ما نواجه به الواقع فى عصرنا الحاضر ، عصر الشك ، وهكذا لم تعد الرواية وصفًا للكائنات وإنما أصبحت تساؤلاً عن حقيقة هذه الكائنات .

وهنا تثير ساروت قضية لغوية على جانب كبير من الأهمية تضعها فى هذا السؤال : كيف نفسر إعجاب القراء فى مختلف أنحاء العالم بأشهر أعمال كبار الكتاب ، على الرغم من ترجمة هذه الأعمال إلى اللغات المختلفة ؟

والإجابة تتضمنها لغة ساروت نفسها .. تلك اللغة التى تلمس الوجدان لأنها لغة الحياة المشتركة فى كل مكان .. إنها اللغة الأم .

وهذا الكتاب « عصر الشك » يضم الدراسات التى كتبتها ناتالى ساروت ؛ لتدلى برأيها النقدى فى عالم الرواية الذى مارسته حتى أصبحت علامة مميزة فيه ، وفى جانب شديد الخصوصية هو « الرواية الجديدة » .. فهى تستعرض أعمال وفلسفة وأفكار عمالقة الرواية من دوستويفسكى إلى كافكا ، مروراً بفرچينيا وولف وبروست وسارتر وبيكيت وكتاب الرواية الجديدة جميعاً .

إنها دراسات شديدة الأهمية بقلم فارسة من فرسان الرواية ، تسعى من خلالها إلى التنظير بعد أن ظلت تكتب الرواية دون تنظير .. وعلى غير طريقتها فى كتابة الرواية ، جاء أسلوبها فى هذه الدراسات مختلفًا تمامًا ، فلسوف نلاحظ أن العبارة الواحدة تتكون من فقرة طويلة ومركبة وغالباً ما تعترضها جمل كثيرة وطويلة ، مما قد يُفقد القارىء الربط والمتابعة ، ولهذا نرجو ألا يتصور القارئ أن الترجمة هى المسئولة عن هذا الأسلوب وتلك الطريقة ، فقدحاولنا قدر المستطاع أن نجمع بين أسلوبها والأسلوب العربى المألوف دون الوقوع فى الترجمة الحرفية من ناحية أو الابتعاد عن روح النص من ناحية أخرى ، ولقد كان همنا الأمانة والتيسير على القارئ ، فإذا لم نتمكن من الوصول إلى الكمال المنشود ، فعذراً لأننا حاولنا ، وما التوفيق إلا من عند الله وحده !

فتحى العشرى

تصدير

إن الأهمية التى تثيرها المناقشات الدائرة حول الرواية – وبصفة خاصة تلك الأفكار التى يجىء بها رواد ما يسمى بـ « الرواية الجديدة » – جعلت بعض الناس يعتقدون أن هؤلاء الروائيين هم مجرد تجريبيين بدأوا بوضع نظريات ثم أرادوا أن يطبقوها عمليا فى كتبهم ، وهكذا أمكننا القول بأن هذه الروايات كانت « تجارب معملية » ومن هنا يمكن الاعتقاد بأننى ما إن كونت بعض الأفكار عن الرواية المعاصرة وتطورها ومضمونها وشكلها حتى أقدمت ذات يوم على تطبيقها بوضع كتابى الأول « انفعالات » والكتب التى تلته .

وما من قول أصدق من مثل هذا الرأى .

إن الموضوعات التى يضمها هذا الكتاب ، والتى نشرت ابتداء من عام ١٩٤٧ ، واكبت من بعيد ظهور كتاب « انفعالات » ، فلقد شرعت فى كتابة « الانفعالات » عام ١٩٣٢ ، وكانت النصوص التى يتكون منها هذا الكتاب الأول تعبيرا تلقائيا عن انطباعات حية ، وكان شكلها تلقائيا وطبيعيا هو الآخر ، تماما مثل الانطباعات التى منحته الحياة .

ولقد لاحظت وأنا أكتب أن هذه الانطباعات كانت نتاج بعض الحركات وبعض الأفعال الداخلية التى تركز عليها انتباهى منذ وقت طويل ، ويخيل إلى فى الحقيقة أن ذلك كان منذ طفولتى ، وأنها حركات غير محدودة ، تنزلق بسرعة حتى أعماق الضمير ، وأنها فى صميم حركاتنا وكلماتنا مشاعر نبديها ونعتقد أننا نعانى منها ، وأنه من الممكن وصفها ، لقد كانت تظهر لى وما زالت على أنها أصل وجودنا السرى .

وكما أنه فى الوقت الذى تستكمل فيه هذه الحركات فإن أية كلمة – حتى كلمات المونولوج الداخلى – لا يمكن أن تعبر عنها ، ذلك أنها تتكون فى داخلنا وتتفاعل بسرعة فائقة دون أن ندرك بوضوح ماهيتها وهى تثير بداخلنا إحساسات دائما ما

تكون حادة ولكنها مكثفة ، لم يكن من الممكن نقلها للقارئ إلا بصور تعطى معادلا موضوعيا ، وتجعلها تظهر إحساسات مماثلة ، وكان لابد أيضا من تحليل هذه الحركات ونشرها فى ضمير القارئ بطريقة التصوير البطيء ، ذلك أن الوقت لم يكن أبدا وقت الحياة الواقعية ولكنه كان وقت الحاضر المتسع تجاوزا .

إن انتشار هذه الإحساسات تصحبه مآس حقيقية تختفى وراء المناقشات العادية والحركات اليومية ، إنها تنفتح فى كل وقت على هذه المظاهر التى تخفيها وتكشف عنها فى الوقت نفسه ، هذه المآسى التى تتضمن تلك الأفعال غير المعروفة حتى الآن ، كانت تجذبنى فى حد ذاتها ، ولم يكن هناك شيء يستطيع أن يبعد انتباهى عنها ، ويجب ألا يكون هناك شيء يبعد عنها انتباه القارئ : لا شخصيات الأبطال ولا عقدة الرواية التى من أجلها تتكون فى العادة هذه الشخصيات ، و لا المشاعر المعروفة والتى تحمل أسماءه ، إن هذه الحركات التى توجد عند الجميع ويمكنها فى كل وقت أن تنتشر لدى أى إنسان بل لدى شخصيات غير محددة أو تكاد ، يجب أن يساندها عون بسيط ، إن كتابى الأول يحتوى كبذرة على كل ما لم أكف فى كتبى التالية عن إنمائه ، ولقد ظلت « الانفعالات » هى الجوهر الحى لكل كتبى ، غير أنها تنتشر بكثرة فى الحدث الدرامى المتمدد فيها والمعقود أيضا بينها وبين هذه المظاهر وهذه الأماكن المشتركة التى تنفتح عليها من الخارج مناقشاتنا ، والشخصية التى يخيل إلينا أننا نراها ، وهذه النماذج التى يبدو عليها بعضنا فى عين الآخر ، وتلك المشاعر اللائقة التى نعتقد أننا نبديها ، وتلك التى نتبينها لدى الآخرين ، وهذا الحدث الدرامى المصطنع المبنى على العقدة والذى ليس إلا لبسا متفقا عليه نطبقه على الحياة ، إن كتابىَّ الأولين : « انفعالات » الذى ظهر عام ١٩٣٩ ، و « صورة مجهول » الذى ظهر عام ١٩٤٨ ، لم يحققا أية فائدة ، فقد وضح أنهما سارا ضد التيار .

وهكذا كنت مدفوعة – ولعل ذلك كان من أجل إرضاء نفسى وتشجيعها ومساندتها – إلى التفكير فى الأسباب التى دفعتنى إلى شيء من الرفض ، والتى فرضت علىَّ بعض الأساليب الفنية واختبار بعض مؤلفات الماضى والحاضر

واستكشاف مؤلفات المستقبل للوقوف على حركة الأدب الحتمية ، ومعرفة ما إذا كانت محاولاتى قد سجلت فى هذه الحركة .

هكذا اندفعت فى عام ١٩٤٧ بعد أن انتهيت من « صورة مجهول » بعام واحد إلى دراسة أعمال دوستويفسكى وكافكا ، حيث وضع الأدب الميتافيزيقى أو أدب كافكا فى مواجهة أدب ما يطلق عليه باستخفاف « الأدب السيكولوجى » ولكى أتخذ موقفا ضد هذا التميز المبسط كتبت مقالى الأول : من دوستويفسكى إلى كافكا .

ولعلنا قد بدأنا ندرك الآن أنه لا يجب الخلط - باسم الكليشيه المحدد - بين التحليل القديم للمشاعر وهذه المرحلة الضرورية رغم انتهائها ، وبين الحركة المدفوعة بالقوى النفسية المجهولة ولكنها فى سبيل الاكتشاف ، والتى لا يمكن أن تخلو منها أية رواية حديثة .

وعندما كتبت المقال الثانى « عصر الشك » لم يكن أحد يتكلم عن الروايات « التقليدية » و « التحليلية » أو هذه المصطلحات الخاصة بالرواية والتى كان لها جو مصطنع ومريب ، وكان النقاد لا يزالون يحكمون على الروايات كما لو أن شيئا لم يتحرك منذ بلزاك ، فهل كانوا يتظاهرون بالجهل ؟ أو ترى نسوا كل التعبيرات العميقة التى صاحبت هذا الفن منذ بداية القرن ؟

حينما كتبت هذا المقال لم يكن هناك اهتمام إلا بالبحث والتكنيك ، فإغفال الشخصيات كان بالنسبة لى ضرورة كنت أجهد نفسى للدفاع عنها ، بينما يبدو اليوم قاعدة بالنسبة لكل الروائيين الشبان ، وأعتقد أن أهمية هذا المقال الذى ظهر عام ١٩٥٠ ترجع إلى تحديد موعد البدء فى طريقة جديدة لفهم الرواية كما يجب أن تفهم .

وعندما ظهر مقال « محادثة وما وراء المحادثة » كانت فرجينيا وولف قد نسيت أو أهملت ، ولم يكن بروست وجويس قد عُرفا كروائيين فتحا الطريق أمام الرواية المعاصرة ، ولقد أردت أن أبين كيف أن تطور الرواية منذ الانقلابات التى أحدثها فيها

هؤلاء الكتاب خلال الربع الأول من هذا القرن ، يجعل من الضرورى مراجعة مضمون وشكل الرواية والحوار بصفة خاصة .

واليوم يعترف الروائيون التقليديون أنفسهم الذين يقنعون بأشكال الحوار المندثرة ، بأن الحوار يثير أمامهم كثيرا من المشاكل التى قلما نجد روائيا شابا لا يجتهد فى حلها .

أما المقال الأخير المسمى « ما تراه العصافير » فيضع نوعا من الواقعية الجديدة والخالصة فى مواجهة أدب ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة ، وذلك الأدب الواقعى أو الملتزم المزعوم الذى لا يكشف إلا عن مظاهر ، ويستحق أن ينظر إليه على أنه شكلى .

فهل ثمة حاجة إلى القول بأن أغلب الأفكار المطروحة فى هذه المقالات تحتوى على بعض القواعد الأساسية مما نسميها اليوم « الرواية الجديدة » ؟ .

ناتالى ساروت

١٩٥٦

(١)

من دوستويفسكى إلى كافكا

الرواية - كما يتردد عادة - تنقسم فى الوقت الحاضر إلى نوعين مختلفين تمام الاختلاف : الرواية السيكولوجية ، ورواية الموقف ، من ناحية روايات دوستويفسكى ومن ناحية أخرى روايات كافكا ، ويصدق « روجيه جرونييه » فى تفسيره لمفارقة « أوسكار وايلد » الشهيرة ، وهى أن الواقع المتغير يتوزع على هذين النوعين من الرواية ، ولكن يبدو أن روايات دوستويفسكى ، يندر وجودها فى الحياة كما فى الأدب ، فجرونييه يقرر أن « عبقرية عصرنا تعانى من كرامات كافكا .. حتى فى الاتحاد السوفيتى نفسه ، لم نعد نرى فى ساحة محكمة الجنايات شخصيات دوستويفسكية » .. ويقول جرونييه « إن الاهتمام ينصب اليوم على الانسان العبثى الذى يعيش بلا حياة فى عصر بعد كافكا هو نبيه الأوحد » .

تلك الحالة التى نطلق عليها بشىء من السخرية « الحالة النفسية » ، والتى توضع بين قوسين أو بين مشجبين ، ولدت ، كما يبدو ، من حالة الإنسان الحديث ، المثقل بحضارة آلية ، المنسحق (والعبارة لمدام ما ينى) أمام الحتمية الثلاثية : الجوع والجنس والطبقة أو بافلوف وفرويد وماركس .. ومع ذلك يبدو أنه قد ظهر للكتاب والقراء معا على أنه عصر الأمان والأمل .

كان الوقت قد مضى عندما استطاع بروست أن يجد الجرأة على الاعتقاد بأن الإنسان ، و هو يطلق احساسه إلى أبعد مما تسمح له قوة بصيرته ، يمكنه بلوغ هذا الغور السحيق من الاحساس الصادق والعالم الواقعى حيث تكمن الحقيقة وحيث كل إنسان يعلم جيدا ، وقد ملأته أوهام متلاحقة ، بأنه لم تكن هناك أغوار سحيقة .. وهنا يظهر « إحساسنا الصادق » كما لو كان أعماقا مضاعفة تنحدر نحو اللانهائية .

إن هذا الذى كشف عنه تحليل بروست ولم يكن أكثر من سطح ، يمثل بدوره ذلك العمق الآخر الذى نجح المونولوج الداخلى فى خلقه ، والذى استطعنا أن نعقد عليه الآمال المشروعة ، أما الطفرة الرائعة التى حققها التحليل النفسى ، متعديا المراحل متخطيا فى دفعة واحدة عديدا من الأعماق ، فكانت قد بينت عدم فعالية الفحص النفسى ، متعديا المراحل متخطيا فى دفعة واحدة عديدا من الأعماق ، فكانت قد بينت عدم فعالية الفحص النفسى التقليدى ، وشككت فى حتمية كل قضايا البحث المطلقة .

لقد أصبح الإنسان العبثى حمامة سلام ورسولا للخلاص .

ويمكننا فى النهاية أن نتخلى بغير أسف عن المحاولات العقيمة ، والاضطرابات المضنية ، والعصبيات المثيرة ، فالإنسان الحديث جسد بلا روح تتقاذفه قوى معادية ، وهو فى الحقيقة ليس أكثر من هذا الذى يبدو عليه من الخارج ، خمودا غير واضح ، أو ثباتا يمكن ملاحظته على وجهه بنظرة عابرة ، عندما يخلو إلى نفسه ، ذلك أنه لا يستطيع اخفاء انفعالاته الداخلية ، فتلك (الضجة الشبيهة بالصمت) والتى كان هواة التحليل النفسى يعتقدون أنهم تبينوها فى روحه ، لم تكن ، بعد كل هذا ، سوى الصمت نفسه .

لم يكن إحساسه إلا من نسيج رقيق « من آراء معترف بها ومستقاة من الجماعة التى ينتمى إليها » وهذه الكليشيهات نفسها كانت تكشف عن « عدمية مطلقة » وتشابه كامل « للغياب عن الذات » ذلك الانسجام الكامل مع الذات أو « النفس » لم يكن غير مرآة مصقولة ، وهكذا يعد « التحليل النفسى » مصدرا لكثير من الأوهام والآلام ، لم يكن لها وجود من قبل .

هذا التحقيق الهادئ كان ينطوى على ذلك الاحساس العذب بالحماس المتجدد والتفاؤل اللذين يصحبهما فى العادة الكثير من التنازلات والتصفيات .

كان من الممكن أن يستجمع المرء قواه وأن ينسى همومه السابقة ثم يعود مرة أخرى إلى « قواعد جديدة » ، فقد كان يبدو أن هناك سبلا أكثر تمهيدا وأكثر صفاء تتفتح من كل جانب ، فالسينما ذلك الفن المليء بالوعود سوف تفيد الرواية من أساليبه

الجديدة ، تلك الرواية التى كانت قد أوصلتها المجهودات المجدية والعقيمة معا إلى تبسط وتواضع مؤثرين. إن الرواية الأمريكية الحديثة ببساطتها وحدتها أحيانا ما تعطى بالتأثير الفعال بعض الحيوية والحماسة لروايتنا التى أرهقها التحليل ، وباتت مهددة بالجفاف والشيخوخة ، ذلك أن المادة الأدبية يمكنها أن تستعيد خطوط الأعمال الكلاسيكية الرائعة ورؤاها العريقة والطريفة معا ، أما العنصر « الشاعرى » والوصفى الخالص الذى لم يكن يرى فيه الروائى دائما غير تنميق زائف بحيث لم يكن يتخلى عنه إلا فيما ندر وبعد تصفية دقيقة ، فيعقد دوره المساعد ، الخاضع دون غيره لمتطلبات التحليل النفسى ، وينفتح على كل شىء بلا خوف . وكذلك بالنسبة للأسلوب الذى طالما أرضى هؤلاء الذواقة ، فلوحوا إلى بروست بكثير من الخوف المبهم ، لكى يعثر على هذا الشكل الشفاف وذلك الاقتناع الزائد الذى يتفق تماما والتعقيدات التافهة والحادة أو متاهات التحليل النفسى .

وأشد اقترابا منا ، كافكا ، الذى تتفق رسالته بطريقة رائعة ورسالة الأمريكيين مبينة كم من أبواب لم تطرق بعد ، ويمكنها أن تفتح أمام الكاتب ، وقد تخلى فى النهاية عن هذا الانقباض الحزين الذى كان يدفعه إلى اختبار كل مادة عن قرب ويمنعه من أن يرى من طرف أنفه .

وأخيرا هؤلاء الذين كانوا يحتفظون ببعض الشكوك على الرغم من كل التأكيدات والوعود ، والذين كانوا يتمادون فى الإنصات بآذان قلقة ليتأكدوا أن خلف الصمت المطبق لا تكمن أصداء الضجة القديمة .. هؤلاء جميعا كان يمكن أن يطمئنوا تماما .

هذا الجزء من العالم الذى ولدت فيه الرواية الجديدة بفطنة وفى حدود معينة ، على عكس المادة الناقصة الرخوة التى تموج وتستسلم تحت ضربات مبضع التحليل ، كان قد كون كثافة تامة وغليظة ، غير مفككة على الإطلاق ، إن صلابة الرواية الجديدة وعدم شفافيتها حافظتا على عقدتها وكثافتها الداخليتين ، ومنحتاها قوة نفاذة تسمح لها بالوصول ليس فقط إلى الأرجاء السطحية والعقيمة من إدراك القارىء ، ولكن إلى تلك الأرجاء الخصبة اللانهائية و « الخفية التى لا تحميها الروح الحسية » لقد تسببت فى صدمة مروعة ، وإن كانت ملائمة ، كما تسببت فى نوع من التأثير العميق يسمح

بالقبض دفعة واحدة على المادة كاملة ، بكل دقائقها وتركيباتها وبكل أعماقها إذا تصادف وجودها ؛ لم يكن هناك إذن شيء يفقد ، بينما كان يبدو أن كل شيء يمكن الفوز به .

وعندما ظهر « غريب » كامو ، أمكن صوابا الاعتقاد بأنه سيفهم الآمال ، وككل عمل له قيمة حقيقية ، جاء هذا العمل في الوقت المناسب ، فأجاب على انتظارنا ، وبلور الأرق المرتاب ، لم يكن لدينا عندئذ شيء نمنعه عن أحد ، كان لدينا ، نحن أيضا إنساننا العبثي ، وكان له على أبطال دوس باسوس أو شتاينبك أنفسهم ، هذا السبق المطلق في كونه موضوعا ، ليس مثلهم عن بعد ومن الخارج ، لكن من الداخل عن طريق موضوع فحص النفس التقليدي ، ذلك الموضوع الحميم إلى محبي التحليل النفسي ؛ كان ذلك عن قرب ويمكن القول بأنهم كانوا في المقاعد الأولى ، بحيث استطعنا التحقق من خوائه الداخلي .

« هذا الغريب هو في الواقع ، وكما كتب « موريس بلانشو » يبدو بالنسبة إلى نفسه كما لو كان أحد غيره يراه ويتحدث عنه .. أنه في الخارج تماما ، وهو أكثر ذاتية وإن بدا أقل فكرا ، وشعورا ، وصدقا مع نفسه ، صورة الواقع الإنساني نفسها عندما نجردها من كل مصطلحات التحليل النفسي ، عندما نتوهم أننا نسيطر عليها بوصف خارجي فقط ، خال من كل التأويلات الذاتية الخاطئة » .

وتقول مدام كلود أدمون مانيي : يريد كامو أن يظهر لنا خواء بطله الداخلي ومن خلاله خواءنا نحن ، فمورسو هو الرجل المجرد من كل الملابس الجاهزة التي يلبسها المجتمع تعبيرا عن الخواء المعتاد لوجوده وضميره .. إن المشاعر وردود الأفعال السيكولوجية التي يسعى إلى إدراكها داخل نفسه (حزنه أثناء موت أمه ، حبه لماريا ، أسفه على قتل الرجل العربي) لا يجدها في نفسه ولكنه لا يجد سوى المشهد الشبيه تماما بذلك الذي يمكن أن يراه الآخرون في سلوكه .

والواقع ، أنه لو فكر أثناء مشهد دفن أمه ، في العثور بداخله على بعض هذه المشاعر التي كان يمكن أن تتكشف ، ليس بغير شيء من القلق المفزع ، والتحليل الكلاسيكي لبعض أفكاره الهاربة « المعتمة والمرعبة » التي كان قد أظهرها (من بين

الكثير منها) » وهى منزلقة فى سرعة الأسماك الخفية » - كذلك العادة التى يمنحها له يوم جميل فى الريف ، والأسف على النزهة التى أحالت الجنازة دون تحقيقها ، وذكرى ما اعتاد أن يفعله فى هذه الساعة من الصباح - يقابل ذلك كل ما له علاقة من قريب أو بعيد بأمه ، وليس فقط بالحزن السطحى (كان يمكنه أن يفاجئنا كثيرا ، بأن يظهر كإحدى بطلات فرجينيا وولف . شعورا بالرضا والخلاص) ، ذلك أن كل احساس أو فكرة كانت تبدو كضربة عصا سحرية ، وخفية تماما . هذا الضمير النقى الطاهر لا يعبأ بأقل ذكرى متعلقة بانطباعات الطفولة ولا بأخف ظل لهذه المشاعر السطحية التى تحس المشاعر الأخرى بانزلاقها وقد تصورت نفسها محصنة ضد الاضطرابات العادية والذكريات الأدبية .

ولنذكر مع الفارق هذه الحالة التى تبدو عميقة ، حالة « فقدان الإحساس » التى يعانى منها مرضى جانييه ويسميها « الإحساس بالفراغ » .. إن كل واحد من هؤلاء المرضى يردد هذا القول : « كل مشاعرى قد اختفت .. رأسى خاوٍ .. قلبى خال .. الأشخاص عندى كالأشياء بلا أى اهتمام من جانبى .. يمكننى أن أفعل كل شىء ولكننى أثناء ذلك لا أشعر بسعادة أو بألم .. لا شىء يغرينى ولا شىء يضيرنى ، أنا تمثال حى ليحدث لى أى شىء ، فمن المستحيل أن يعترينى للاشىء إحساس أو شعور .

ومع ذلك ، وبالرغم من هذا التشابه فى اللغة ، لا توجد علاقة بين بطل البير كامى ومرضى جانييه ، أن مورسو هذا الذى يبدو تحت ظروف معينة ، فاقد الشعور ، عنيدا ، أبله ، يكشف فى بعض الأحيان عن رفعة فى التذوق ، وسمو فى الرقة » حتى إن الأسلوب الذى يعبر به عن نفسه يجعلَ منه منافسا لبطل شتاينبك المتخبط ووريثا لأميرة كليف وأدولف ، إنه كما يقول الأب بروموون « مبذور بزهور الشتاء » هذا الغريب يمتاز بحزم الحرية الحادة كما يمتاز بثراء « باليتة » ألوان فنان كبير ، « لقد أخفت وجهها المستطيل البارز العظام بلا ابتسامة واحدة » ..

« كنت ضائعا بين السماء الزرقاء الضاربة فى البياض وهذه الألوان المتقاربة الدرجات من السواد القطرانى اللازج ، إلى سواد الملابس المتربة ، إلى سواد

السيارات اللامع » .. إنه يعبر برقة الشاعر عن الحركات الرقيقة للضوء والظل وألوان السماء المتغيرة ، يتذكر « الشمس الساطعة التى تجعل المنظر يختلج تحت أشعتها » ويتذكر « رائحة الليل والزهور » ، يسمع « أنينا .. يعلو ببطء ، كزهرة تولد من الصمت » ، إن نوقا لا تشوبه شائبة هو الذى يقود اختيار صفاته ، فهو يحدثنا عن « غطاء رأس غافل » وعن « ألم غامض » .

لكن هناك ما هو أكثر ازعاجا . لو حكمنا عليه بالتفاصيل التى تشد انتباهه – كحادث الرجل المعتوه ، أو بصفة خاصة ، حادث العجوز سلامانو الذى يكره ويعذب كلبه ويحبه فى الوقت نفسه حبا عميقا ومؤثرا – إنه بالتأكيد لا يحتقر بفطنته ، بل يظل متحفظا ومدركا للعواقب ، وبالرغم من « السذاجة » و « اللاشعور » اللذين يؤكد بهما كما يقول موريس بلانشو إن « حقيقة وثبات النموذج الإنسانى شىء واحد · أنا لا أفكر ، ليس عندى ما أفكر فيه » ، إنه حذر أكثر مما نعتقد ، وملاحظة كتلك التى يتركها تفلت منه ، مثل : « بكل الكائنات السوية (قد) تمنت بنسب متفاوتة موت الذين كانوا يخبئونها » توضح تماما أنه فكر – وكما يحدث دائما لأى إنسان – فى دفع بعض الأطراف النامية نحو مناطق محرمة وخطرة .

من هذه التناقضات يتولد على الأرجح شعور بالإرهاق لا نستطيع أن نتخلص منه على امتداد هذا الكتاب ، إلا فى النهاية عندما يشعر بطل ألبير كامى وهو عاجز عن المقاومة بأن « شيئا ما .. قد تصدع فى (داخله) » و » أدمى .. أعماق (قلبه) » بحيث نشعر معه بنجاتنا نحن : « كنت أحس بيدىّ فارغتين ، لكن كنت واثقا من كل شىء .. واثقا من حياتى ومن هذا الموت الذى سيجىء .. لقد كنت على حق ومازلت على حق ودائما ما أكون على حق .. فماذا يضيرنى من موت الآخرين وحب الأم ، ماذا يضيرنى .. لماذا الحياة التى يؤثرها المرء ، والأقدار التى يجتازها البعض ما دام قدر واحد هو الذى يختارنى أنا نفسى ، ومعى ملايين من المتميزين .. العالم كله كان متميزا .. لم يكن هناك غير المتميزين .. وسوف يصدر الحكم يوما على الآخرين أيضاً » .

وأخيرا ! ها نحن إذن ، حيث كنا نشعر بطريقة مؤكدة بالخجل والشك ، هذا الموظف الشاب البسيط والجاد ، دعانا لنتعرف على الإنسان الجديد الذى كنا ننتظره ، وقد وجد فى الواقع ، عند طرفى النقيض ، أن موقف الذى استطاع للحظة أن يذكرنا بالسلبية العنيدة لطفل مستاء ، كان قرارا متخذا محددا ومتعاظما أو هو رفض يائس وعقيم ، كان نموذجا وربما كان درسا ، إن الجنون الإرادى بأنانيته المؤكدة الذى يتميز به المفكرون الحقيقيون والذى يثرى الإحساس النقى ، هذا الجنون يعد ثمرة لبعض التجارب المفجعة التى جناها بفضل تلك الحساسية الذاتية والاستثنائية ، إحساس حاد متواصل بالعدم (ألم يدعنا ندرك قبل ذلك ، « عندما (كان) ظاننا ، أنه (كان) طموحا إلى حد كبير .. « لكنه » عندما (اضطر) إلى هجرة دراسته ، (أدرك) على الفور أن كل هذا لم يكن له أهمية حقيقية ») ، وهذا ما يقرب (الغريب) من (اللا أخلاقى) لجيد .

هكذا عن طريق التحليل وبهذه التفسيرات السيكولوجية ، التى حاول ألبير كامى كثيرا أن ينقذها حتى اللحظة الأخيرة ، فإن تناقضات ولا واقعية كتابته تفسر نفسها ، كما أن الاضطراب الذى نتخلص منه فى النهاية وبلا تحفظ ، يصبح له ما يبرره .

إن الموقف الذى وجد فيه ألبير كامى نفسه يذكرنا إلى حد ما بموقف الملك لير المستفيد من كل مميزات بناته ، لقد كان يعمل على انتزاع واستئصال هذا « التحليل النفسى » ودفعه من كل جانب كالضالة التى تجد خلاصها فى النهاية .

لكن بالرغم من تلك الطمأنينة التى نشعر بها بعد أن ننتهى من قراءة كتابه ، لانستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نأخذ على الكاتب إحساسا ما : ندينه بأنه ضللنا طويلا ، فالطريقة التى يسلكها تجاه بطله تجعلنا نفكر كثيرا فى هذا النوع من الأمهات وإصرارهن على أن ترتدى بناتهن البالغات والمتزمتات تنورات قصيرة للغاية ، فى هذا الصراع غير المتكافىء يتفوق التحليل النفسى مثل الطبيعة تماما .

لكن ربما سعى ألبير كامى - على العكس من ذلك - إلى أن يثبت لنا بالدليل القاطع استحالة اجتياز التحليل النفسى فى مثل ظروفنا ، فإذا كان هذا ما قصد إليه فإنه يكون قد وفق تماما .

ثم نقول ، وماذا عن كافكا ؟ من استطاع التأكيد على أن إنسانه العبثي لم يكن بالنسبة له أيضا إلا سرابا ؟ فليس له موقف مسبق ولاهم تعليمي ولا قرار متخذ . وليس لديه الداعي لكي ينهمك في أعمال مستحيلة ومجهدة : حيث يدفعنا نحو الأراضي الجرداء التي لا تستطيع أية بذرة أن تنبت فيها .

ومع ذلك فلا شيء أكثر إرادية من مواجهته ، كما نفعل دائما هذه الأيام ، فمن الممكن أن يكون استاذا له ، أو مرشدا على أقل تقدير ، كما كان - سواء علموا أم لم يعلموا - المرشد لمعظم الكتاب الأوروبيين في عصرنا هذا .

فوق تلك الأراضي الشاسعة التي طرقها دوستويفسكي ، كان كافكا قد حدد طريقا ، طريقا ضيقا وطويلا ، لقد اندفع في اتجاه واحد ووصل حتى النهاية ، ولكي نتأكد ، ينبغي علينا ، متسامين على تقززنا ، العودة للحظة إلى الوراء والانغماس في بؤرة الضجيج .. في صومعة الأديب الموقر زوسيم ، وفي حضور عدد كبير من المشاهدين ، العجوز كرامازوف ، يظهر في المشهد ويقدم نفسه : « ترون أمامكم ممثلا ، ممثلا هزليا في الحقيقة وهكذا أتضرع .. إنها عادة قديمة ، للأسف ! ثم يتلوى ويتحرك ويؤدي رقصة من رقصات سان - جي تفسد كل حركاته ، فيتخذ أوضاعا ساخرة ويصف بوحشية وشراسة واضحتين كيف وضع نفسه في مواقف مخزية ، ثم يستعمل وهو يتحدث ، هذه النواقص الوضيعة والشرسة معا وتلك الكلمات المعسولة المنقرضة والأثيرة لدى العديد من شخصيات دوستويفسكي ، ويكتب بسفاهة ثم يسقط من فوره على قدميه متلبسا بجرمه .. لا يمكن أبدا أن نأخذه على غرة ، فهو يعرف نفسه جيدا : « كنت أعلم ذلك ، تصوروا واعلموا أيضا أني أحسست على الفور أني بدأت في الحديث كما أحسست (ذلك أن لديه تخمينات غريبة) أنك أول شخص جعلني ألاحظ ذلك » ، ويطرق أكثر كما لو كان يعلم أنه بهذا يذل الآخرين معه ويستخف بهم ويسخر منهم ، ثم يعترف : « وعلى الفور وفي نفس اللحظة وأنا أحكي كنت قد اخترعت كل شيء .. وذلك لكي أكون جارحا أكثر » مثل مريض مشغول دائما يترقب أعراض مرضه وهو ينظر إلى داخل نفسه يتفحصها ويستكشفها حتى يجتنب هذه الأعراض ليقومها ويجردها من سلاحها الذي يقلقه إلى

هذا الحد : « ولكى أكون محبوبا أكثر : آتى بحركات وفى بعض الأحيان لا أعرف أنا نفسى السبب » ويستغرق فى التفكير وهو يدور حول نفسه مثل هؤلاء المهرجين الذين يتجردون من ملابسهم الواحد بعد الآخر ، أثناء دورانهم المستمر : ومن ناحية أخرى لا أقول ، إنه ربما تكون فى داخلى أيضا روح شريرة ، ثم يهمهم من جديد : « وبصورة أخرى مصغرة إذا كان أكثر أهمية كان عليه أن يرشح مسكنا آخر » وينهض على الفور وهو مندمج « ليس مسكنك ، أنت أيضا مسكن حقير » ويحاول الستاريتز أن يربت عليه بيد حانية « أرجوك وبإلحاح ألا تقلق أو تنزعج .. واعتبر نفسك فى دارك .. (إذ إنه يفحص هو أيضا ، دون أن يبدى أى مظهر من مظاهر الغضب والكراهية ، سبب الاضطراب الذى يفور ويطفو) ولا تكن خجولا من نفسك إلى هذا الحد ومن هنا فقط يعود كل شيء » – « كما لو كنت فى بيتى ، حقا ؟ يعنى على الطبيعة أوه هذا كثير ، هذا كثير جدا ولن أصل أنا نفسى إلى هذا الحد » ويلقى بدعابة طلابية بذيئة ، ثم يعود فجأة إلى حديثه : لقد فهمه الستاريتز جيدا ، وحتى يمتثل للفكرة التى أخذوها عنه ، يغالى عليهم أيضا فى تهريجه ، « لأنه يبدو لى ، عندما أتوجه ناحية الناس .. أن كل العالم يعتبرنى مهرجا ، فأقول لنفسى : فلتمارس التهريج .. ذلك أنكم جميعا وحتى آخركم : أكثر دهاء منى ، ولهذا أنا مهرج .. للأسف ، أيها الأب النابغة ، وبكل أسف .. « وفى اللحظة التالية يركع و « يصعب بعد ذلك معرفة ما إذا كان يمزح أم أنه مضطرب ، سيدى ماذا أفعل حتى أفوز بحياة الخلود ؟ « ويتقدم الستاريتز أكثر « لا تكذب على نفسك بصفة خاصة .. فالذى يكذب على نفسه هو أول من يهين نفسه .. فهو يعلم أن أحدا لم يهنه ومع ذلك يهين نفسه .. حتى يحقق من الرضا قدرا كبيرا من المتعة .. « ويقرر العجوز كرامازوف كعالم ملهم : « حقا ، حقا ، لقد أحسست طوال حياتى بالمهانة إلى درجة الامتاع ، من أجل المتعة ، وهذا الاحساس بالمهانة ليس مستحبا فقط ، ولكنه جميل فى بعض الأحيان .. لقد نسيت ذلك أيها الأب الموقر : فكم هو جميل » . . ثم يقفز ويدورحول نفسه مرة أخرى ويقذف برداء مهرج جديد : « هل تعتقدون أنى أكذب هكذا دائما ، وأنى أقوم بدور المهرج ؟ اعلموا أنى أتعمد ذلك ، لكى أثبت لكم ، أننى كنت ألعب تلك الملهاة وكنت أختبركم .. فهل يوجد مكان لوضاعتى إلى جانب كبريائكم ؟ .. »

كـيف ونحن نخـرج منه هذه الزوبعـة لانعـجب بمكانة أصـحـاب المنهج الذى بمقتضاه يكتفى المرء بأن يحيط الشىء الخارجى بحذر ، هؤلاء الذين ينبغى عليهم أن يتآلفوا مع القارئ (يمنحونه ويتناقض غريب الشىء الذى يمنعونه عن أنفسهم) كى نتخيل أنه يمكنه أن يدرك ذلك بنوع من الحدس السحرى بعد قراءة رواية طويلة لم تكن سوى جزء من الصفحات الست التى انتهينا توا من تلخيصها بغير دقة والتى أوضحت أمامه كل شىء ..

كل هـذه الالتـواءات الغريبـة – وقـد أردنا بـذلك أن نجعله يلاحظ مـا إذا لم يوجد إلى اليوم أناس يسمحون لأنفسهم ، مثل السيد ليوتو ، بأن يتحدثوا بجدية عن « جنون دوسـتويفـسكى » – وكل هذه القفـزات المضطربة وهذه الحـركـات الهزليـة الشـديدة الاتقان ، الخـالية من الجمـال والدلال التى تترجم من الخـارج ، مثل مـؤثر القياس الكهربائى الذى يحدد أقل تغيير يطرأ على التيار ، هذه الحركات الخفيفة ، المحسوسة الشاردة ، المتناقضة ، المتلاشية ، والارتجافات الضعيفة وصور النداءات الخجلة المترددة وظلال خفيفة تنساب ، حيث الحركة الدائمة التى تنظم الخيوط غير المرئية لكل العلاقات الانسانية بل وجوهر حياتنا ذاتها .

ومما لا شك فيـه أن الأسـاليب التى اسـتـخـدمهـا دوسـتويفـسكى ليتـرجم هذه الحركات الخفية ، كانت أساليب بدائية ، ولو أنه عاش فى عصرنا لسنحت له أدوات البحث الأكثر دقة والتى تنظم الفنون الحديثة بأن يدرك تلك الحركات عند مولدها وأن يتجنب كل تلك الإيحاءات غير الواقعية ، لكن ربما وهو يفيد من فنوننا يكون قد خسر أكثر مما كسب ، فقد كانت ستجنح به نحو واقعية أكثر وتفاصيل أدق ، لكنه كان سيفقد الأصالة وشجاعة المنطق وكان سيفقد شيئا من قدرته الشاعرية الخلاقة ومن تأثيره الدرامى .

ولنقل على الفـور ، إن مـا تظهـره هذه الاخـتـلاجـات ، وهذه الانحنـاءات وهذه الالتفافات وهذه التكهنات وهذه الاعترافات ، ليست لها أية علاقة بمعرض الأسباب السرابى المجرد هذا والذى من أجله نعيب اليوم على أسـاليبنا فى التحليل ، هذه

الحركات التحتية ، وهذا الدوران الدائم الشبيه بحركة الذرة التى تنشأ عن هذه الحركات ليست هى ذاتها سوى فعل ولا تختلف إلا فى بساطتها وتعقيدها وطبيعتها « الدهليزية » – حتى نستعمل كلمة أثيرة لدى دوستويفسكى – ذات الأحداث الكبرى التى تبرزها أمامنا رواية أو فيلم لدوس باسوس .

هذه الحركات نجدها بدرجة متباينة القوة وتنوع لا حدود له عند كل شخصيات دوستويفسكى : نجدها عند بطل « مذكرات مكتوبة فى سرداب » وعند هيبوليت أو ليبيديف وعند جروشنكا أو روجوجين ونجدها بصفة خاصة أكثر تحديدا وأكثر تعقيدا وأكثر دقة وأكثر وفرة عند « الزوج الخالد » ، إن هذه الشخصيات عنده كما نذكر ، هى نفس القفزات الشاردة ونفس الخطوات الواثقة ونفس المداراة ، ونفس الأكاذيب المبتورة ، ونفس محاولات الاصلاح ، ونفس التنبوءات الغريبة ونفس الادعاءات ، ونفس اللعبة الرقيقة الخارقة حيث الحقد يمتزج بالمحبة ، والثورة والغضب يمتزجان ببراءة الطفولة ، والدناءة تمتزج بالغطرسة الفطرية ، والدهاء بالسذاجة ، وحيث تمتزج الرقة المتناهية بالخشونة البالغة ، والدلال بالاحترام ، يهاجم ، يستكين ، يتربص ، يدنو ويترقب ، يهرب عندما نبحث عنه ، يتوقف عندما نطارده ، يحاول أن يبدو رقيقا وعلى الفور يعض ، يبكى ويعبر عن حبه ، يبذل نفسه فى سبيل الغير ، يضحى بنفسه ثم يجنح بعد ذلك بقليل والموسى فى يده لكى يقتل ، يتحدث نفس اللغة العذبة الساحرة بعض الشىء والمفرطة فى المجاملة ، المليئة بعبارات رخيصة وحادة وكلمات ممطوطة ومبتذلة وحروف لها صفير كتلك التى كانت تكشف عن نوع من الاحترام اللاذع والمعسول فى اللغة الروسية القديمة ، ومع الوقت ظهر جليا بكل قوامه الانسانى حيث يسود ويمنح ويسامح بسخاء ثم يسحق .

وقد نستطيع – طالما أن هذه الأوضاع تتكرر فى كل آمال دوستويفسكى خلال ألف موقف متباين – أن نأخذ عليه بعض التكرار الممل ، فبمرور الوقت يتولد لدينا الإحساس بمواجهة ملل حقيقى وفكرة محددة .

كتب جيد[1] يقول : « كل شخصياته مصنوعة من نفس النسيج ، فالخضوع والكبرياء هما المحرك الخفى لأفعالها ، وتنوع ردود الأفعال بناء على المقادير المتفاوتة » . لكن يبدو أن الخضوع والكبرياء ليسا ، بدوريهما ، إلا نوعا من التكيف ، يكمن خلفهما أيضا منشط آخر أكثر خفاء ، وحركة ، الخضوع والكبرياء فيها ليسا إلا انعكاسات لها ، ولا شك أن هذه الحركة الأولية والتى تمنح القوة لجميع الحركات الأخرى وأن هذا المكان الذى تجتاز فيه جميع خطوط القوة المساحة الشاسعة الصاخبة حيث تتجمع فى بؤرة واحدة ، قد أشار دوستويفسكى إليهما - الحركة والمكان - عندما تحدث عن هذا « العمق » ، « عمقى الخالد » الذى كان يستخلص منه - كما قال - « مادة كل كتاب من كتبه ، برغم اختلاف الشكل » . هذا الملتقى ، وهذا « العمق » من الصعب تحديد صفاتهما ، وربما أمكننا إعطاء فكرة إذا قلنا إنهما ليسا شيئا آخر فى الواقع غير ما أسمته كاترين ما نسفيلد « نوعا من الرهبة وربما شيئا من النفور : « هذه الرغبة المخيفة لخلق احتكاك ما » .

إنها هذه الحاجة الملحة والتى تكاد تكون مولعة بالاحتكاك ، لها ضغط مستحيل وهادىء يجذب كل هذه الشخصيات ، كما لو كانت فى دوامة ، وتحثها فى كل لحظة لتحاول بأى وسيلة أن تشق طريقا نحو الآخرين ، وأن تتغلغل فى هذه الطريقة إلى أبعد الحدود الممكنة ، وأن تجعلها تفقد قلقها وغموضها غير المحتمل ، وتدفعها لكى تنفتح أمامها بدورها وتكشف لها أدق خباياها السرية ، إن كل نفاقها العابر وكل قفزاتها الشاردة وكل أسرارها وكل تناقضاتها ، وذلك التعارض فى سلوكها الذى يبدو أحيانا متضاعف السعادة منعكسا كالمرآة فى عيون الآخرين ، كل هذا ليس سوى نوع من الدلال والخيلاء لخدش فضولها ودفعها على التقارب ، إن خضوعها ليس إلا نداء خجولا ، خافتا ووسيلة للتظاهر بالاقتراب وبطريقة هادئة مرنة منفتحة معطاءة مستسلمة تماما ومطمئنة لقوة الإدراك العقلى وكرم الآخرين : فكل العقبات التى تشيدها العظمة والمباهاة قد ذللت كل منها ما يمكنه الاقتراب والدخول ، بلا رهبة ،

(١) أندريه جيد : دوستويفسكى ، ص ١٤٥

فالأبواب كلها مفتوحة ، إن ارتجافات العظمة لدى هذه الشخصيات ليست محاولات أليمة أمام الرفض المثير وعدم القبول النهائى والمواجهة لندائها ، الوقت الذى خمدت فيه حماستها عندما مهدت الطريق التى كانت قد عثرت عليها .

وأصبحت تستعيض بها عن خضوعها ، حتى تسرع بالتقهقر والتقدم سالكة طريقا أخرى ، كارهة ، مزدرية ، متألمة ألما مضنيا أو مفضلة بعض الحركات المليئة بالجرأة والسخاء بطريقة مفاجئة وعاجزة ، بهدف تحقيق الاتصال بالآخرين .

ومن استحالة الوقوف بثبات على حدة ، وعن بعد ، « ارتداد للذات » والوقوف موقف المعارضة أو بشىء من اللامبالاة ، تتولد مرونتها الغريبة ، وتلك الطاعة الفريدة التى تتمثل فيها صورتها الذاتية التى يراها الآخرون فى كل لحظة كما لو كانت تجذبهم وتستميلهم ، من هنا أيضا هذا الإغراء الذى يدفع فى كل لحظة هؤلاء الذين يشعرون بالهوان ومن أن يهانوا أكثر وأن يرغموا الآخرين على الغوص معهم فى نفس الهوان ، وإذا كانوا - كما يشير أندريه جيد - « لا يعرفون ولا يمكنهم أن يصبحوا غيورين » وإذا كانوا « لا يعرفون من الغيرة سوى العذاب » فذلك لأن المنافسة التى تفترضها الغيرة تسفر بالفعل عن هذا التناقض غير المحتمل وهذا الفصام الذى يريدون تجنبه بأى ثمن ، هذه المنافسة هل هى مدمرة عندهم فى كل لحظة ؟ هل هى غارقة فى حنان غريب أو فى هذا الشعور الذاتى الذى نستطيع أن نسميه الكراهية التى ليست بالنسبة لهم سوى وسيلة للاقتراب من منافسهم لادراكه ، والاستحواذ عليه من خلال الموضوع الأثير ؟

إن نهاية « عدم التلقى » هذه و « عدم الإدراك العاقل » اللذين تحدث عنهما ويلكه واللذين قال بسببهما إنه « يقبل أن يكون وحيدا عندما يكون الصراع والازدراء من وسائل اتخاذ موقف إلى جانب الأشياء ، إن عدم الإدراك هذا لا يجد له صدى عندهم على الإطلاق ، ولا شك أن الاحتكاك يفرض نفسه ، ولذلك فإن الدعوة دائما مستجابة ، أما الإجابة فتجىء مباشرة ، سواء كانت مفعمة بالحنان والسماحة أو بالصراع والاحتقار .

فإذا كانت بعض الشخصيات المتميزة ، مثل اليوشا والأب زوسيم أو العبيط تجد أن الطرق المؤدية إلى الغير هى طرق الحب السامية ، الفسيحة والمستقيمة ، فإن البعض الآخر ، الأقل سعادة ، لا يجدون أمامهم إلا طرقا موحلة وملتوية ، بعضهم لا يعرف السير إلى الخلف ، مصطدمين بألف عائق ، لكنهم يسعون جميعا نحو الهدف نفسه .

كل منهم يجيب ، وكل منهم يفهم ، كل منهم يعرف أنه ليس إلا امتزاجا طارئا ، أكثر وأقل سعادة ، من عناصر آتية من عمق مشترك واحد ، حيث يخفى الآخرون داخل نواتهم إمكانياتهم الخاصة وإرادتهم الذاتية ، ومن هنا يتأتى لكل منهم أن يحكم على أفعال الآخرين كما يحكم على أفعاله الشخصية ، عن قرب ومن الداخل ، بكل دقائقها المختلفة ، وتناقضاتها التى تمنع التصنيفات والتسميات الغليظة ، ومن هنا لا يستطيع أحد أن يكتسب من سلوك الآخرين تلك المشاهد البانورامية التى تسمح وحدها بالحقد أو اللوم ، ومن هنا هذا الفضول القلق الذى يسعى كل منهم بفضله إلى فحص ذات الآخرين دون توقف ، ومن هنا هذه التخيلات المحيرة وهذه المشاعر وهذا الذكاء وهذه الموهبة الخارقة القادرة على النفاذ ، هى ليست النعم التى يغيرها الحب المسيحى فحسب لكنها كل تلك الشخصيات المبهمة وتلك الطفيليات اللغوية المعسولة والمرة وتلك اليرقات التى تتحرك بلا توقف وتنهش أغوار النفس وتستنشق باستمتاع رائحة الطمى المنفرة .

إن الجريمة ذاتها والقتل الذى يشبه النتيجة النهائية لكل هذه الحركات كما يشبه قاع الهوة الذى ينحدر إليه الجميع فى كل وقت تملؤهم الرهبة والجانبية ، لا تشكل لهم سوى أقصى درجات الضغط والتصدع الحاسم الوحيد ، ولكن حتى هذا التصدع الحاسم يمكن أيضا ترميمه بفضل الاعتراف العلنى ، الذى يصب المجرم من خلاله جريمته فى الميراث المشترك .

ففى أعمال دوستويفسكى حقيقة ، وربما باستثناء واحد قريب ، فإن التصدع الحاسم ، والانفصال النهائى لا يثمر مطلقا ، ولو أن أحد هذين الشريكين سمح لنفسه أحيانا بأن يبتعد كثيرا وأن يجرؤ على أن يناله من بعيد ومن أعلى ، كما يفعل

فلتشانينوف فى « الزوج الخالد » عندما تكون « الألعاب » قد انتهت من زمن بعيد عاد مرة أخرى كرجل حياة فنوع كما كان فيما مضى ، قبل أن تبدأ الألعاب ، بتنبيه مختصر لنظام كاف (يد تأبى أن تمتد ، ثلاث كلمات : « وليز ، إنن ؟ ») حتى يتلاشى على الفور الطلاء الدنيوى ويسقط ، ثم يعود الاتصال من جديد .

فى واحد من رواياته - وهى أيضا الوحيدة البائسة فى الواقع - نتذكر المذكرات المكتوبة فى كهف والتى تتلاقى فى أقصى حدود العمل كأنها تتلاقى فى أقاصى العالم ، ونتذكر كيف أن أصدقاء رجل الكهف يقاومون برفضهم القاسى وكذلك هؤلاء المستخدمين الصغار الأغبياء السطحيين ، وهذا الضابط الشاب الذى يرجع اسمه إلى أصل الكلمة التى تعنى « حيوان » أو « دابة » هذا الزفركوف الذى يحمل « رأس كبش أبله » إلى أنماط أنيقة مهذبة واثقة ومفعمة بأدب جم ، « يختبرها فى صمت كحشرة فضولية » بينما هو يضطرب أمامهم ويوجه إليهم بلا طائل نداءاته المخجلة والساخرة ، فيكتمل التصدع .

هذه الحاجة الدائمة لإحداث اتصال - كملمح بدائى من ملامح الشعب الروسى والتى تمسك أعمال دوستويفسكى تماما بكل جذورها - ساهمت فى أن تجعل من التربة الروسية حقل اختبار وتربة سوداء صالحة للتحليل النفسى .

ماذا أكثر نقاء فى الواقع من هذه الأسئلة الملحة وهذه الإجابات ، من هذا الاقتراب وهذا التراجع المختلق ، هذا القرار وهذه المطاردة ، هذا الدلال وهذا التآلف ، هذه الصدمات وهذه اللمسات الرقيقة ، هذه الطعنات وهذه الضغوط ، ماذا أكثر نقاء من أن تنفئ وتحرك وتنسق وتتدفق إلى خارج الجسم الضخم المرتجف حيث المد والجزر الدائمين وحيث الاهتزاز المدرك هو ذاته نبض الحياة .

وتحت تأثير الضجة ، فإن الغشاء الذى يحتويها يضعف ويتمزق ويبدو كالانتقال من الخارج نحو الداخل ومن مركز ثقل الشخصية انتقالا لم تكف الرواية الحديثة عن تحريكه .

لقد أشرنا كثيرا إلى التأثير الوهمي – سيقال إنهم جميعا مرئيون بشفافية – الذي يحدثه فينا أبطال دوستويفسكي ، برغم التعريفات الدقيقة التي لكي يروق هذا التأثير لمقتضيات عصره كان سيعتقد أنه اضطراري .

ذلك أن شخصياته تحاول منذ البداية أن تصل إلى ما وصلت إليه شخصيات الرواية منذ البداية ، ليس فقط من حيث هي « أنماط » بشرية من لحم وعظم ، كتلك التي نعتقد أننا نراها حولنا وبأعداد لا نهائية قد تبدو أنها الهدف الأساسي للروائي ، أكثر من كونها دعامات غير مركبة ، أو قادة دول غير ظاهرين أحيانا، ولكنا نجدهم داخل أنفسنا .

وقد يكون تحذلق بروست الدنيوي ، الذي يرتد بطابع متسلط إلى حد الاستهجان ، في جميع شخصياته ، ليس شيئا آخر سوى تنوع لنفس هذه الحاجة المتسلطة للرؤية ، لكنها نشأت وترعرعت في أرض مختلفة كل الاختلاف ، في المجتمع الباريسي ، المفرط في الشكليات والرقة في ضاحية فوبورسان جرمان في مستهل هذا القرن ، وفي كل الأحوال فإن أعمال بروست توضح لنا الآن كيف أن هذه الحالات (كان ينبغي أن تقال هذه الحركات) المعقدة والرقيقة التي توصل على امتداد بحثه القلق ، أن ينال من خلال كل أبطاله أقل الاختلافات ، هذه الحالات هي تلك التي تنوم في هذا العمل بثراء وصلابة ، في حين أن الأغشية ربما تكون بعض الشيء ، (سوان ، أوديت ، أوريان دي جيرمانت أو الفر – برين) تسللت طريق متحف جريڤان الشاسع هذا حيث تنزوي إن آجلا أو عاجلا « النماذج » الأدبية .

لكن لكي نعود مرة أخرى إلى دوستويفسكي ، فإن هذه الحركات التي يلتقي عندها كل اهتمامه واهتمام أبطاله واهتمام القراء ، تنهل من قاع واحد ، والتي كقطرات من الزئبق ، تسعى باستمرار من خلال الأغشية التي تفصلها ، إلى الالتصاق والامتزاج بالهيكل العام ، هذه الحالات الشاردة التي تجتاز كل أعماله وتعبر من شخصية إلى أخرى ، توجد لديهم جميعا ، هي متغيرة في كل منهم بحسب دلالة مختلفة ، وتقدم لنا في كل مرة ، واحدة من أشكالها المتنوعة والمجهولة ، وتجعلنا نستشعر شيئا يبدو وكأنه اتحاد جديد .

بين هذه الأعمال ينبوع لا ينضب أبدا فى الأبحاث والأساليب الجديدة ، مثقل أيضا بعديد من الوعود ، وأعمال كافكا التى نحاول أن نبحث اليوم عن مقارنتها فإن العلاقة أصبحت واضحة . لو تصورنا أن الأدب كسباق الخيل لا يتوقف أبدا ، سوف يبدو أن هذا من صنع دوستويفسكى أكثر من أى شخص آخر سوى كافكا الذى كان يمكن أن يتخذ نفس الدليل .

إن حرف (ك) حيث الاسم نفسه تحول إلى بديهية بسيطة ، ليس إلا - وكما نتذكر - أرق الدعامات ، والشعور أو كتلة الشعور التى تضم ، وتقبض بالغشاء الرقيق ، ماذا تكون إن لم تكن هذه الرغبة الملحة والمضطربة نفسها ، « إحداث الاتصال » الذى يعبر كل أعمال دوستويفسكى كأنه خيط يقود إلى الهدف ، لكن ، طالما أن آثار شخصيات دوستويفسكى تقودها إلى صدر عالم أكثر ما يكون اخاء ، لنعاود البحث عن نوع من التداخل المتبادل ، لرؤية كاملة وممكنة للذات ، أنه نحو هدف أكثر تواضعا وأكثر بعدا ، على السواء ، تسعى كل مجهودات أبطال كافكا . « يكفى بالنسبة لهم أن يصبحوا » فى نظر هؤلاء الأشخاص الذين ينظرون إليهم ، بقدر كاف من الحذر .. ربما لا يكونون أصدقاءهم ، لكنهم فى النهاية من مواطنيهم .. أو امكانية المثول وتبرئة النفس أمام مدعين مجهولين ومحصنين ، أو البحث عن انقاذ النفس ، برغم كل العقبات ، مع هؤلاء المقربين إليهم تماما ، أو بعض الفقراء من ذوى القربى .

إلا أن هؤلاء الذين يريدون التأكد من أن ابطال كافكا ليست لهم أية علاقة بهذه الشخصيات الروائية التى أفرغها مؤلفوها ، رغبة فى التبسيط أو بناء على موقف مسبق أو نتيجة لاهتمام ديالكتيكى ، من « كل فكرة ومن كل حياة ذاتية ، وان يقدموها لنا كما » صورة الواقعية الانسانية نفسها عندما جردوها من كل اصطلاحات التحليل النفس » . هؤلاء ليس عليهم إلا أن يعيدوا قراءة التحليلات الدقيقة والرقيقة التى تستسلم لها شخصيات كافكا بشغف واضح ، بمجرد أن يحدث بينها أقل اتصال .

تلك هى التشريعات الغزيرة لسلوك وإحساسات (أ ك) بالنسبة لفريدا ، أجريت بأدق المشارط بواسطة صاحبة الفندق ، ثم بواسطة فريدا ، ثم بواسطة (ك) ، نفسه

على التوالى ، هؤلاء الذين كشفوا اللعبة المعقدة لأساليب العمل الدقيقة ، انعكاسا للخواطر ، وللنبضات ، وللاحتمالات ، وللانفعالات ، انعكاسا لمشاعر مركبة ومتناقضة فى الغالب ، لكن هذه اللحظات الصادقة ، وهذه الحالات الفريدة ، هى أيضا أندر من الاتصالات (حب) إذا جاز لنا أن نطلق هذه التسمية على تلك العلاقة الغريبة بين فريدا و (ك) ، أو كراهية صاحبة الفندق لـ (ك) بواسطتها يمكن أن يعبرا عن ذاتيهما .

إذا أردنا أن نحدد بالضبط النقطة التى انطلق منها كافكا بإزاء أعمال دوستويفسكى ، سوف نجدها بلا شك فى هذه « المذكرات » المكتوبة فى كهف ، والتى مثلما رأينا ، كما لو كانت على البعد ، فى أقصى نقطة من هذه الأعمال .

بطل هذه المذكرات يعلم أنه بالنسبة للضابط (الذى) يمسكه من كتفيه ، وبدون تفسير ، بلا كلمة واحدة يضعه ويتركه كما (لو) لم يكن موجودا ، ليس أكثر من شىء بسيط أو فى نظر هذا الزفركوف على رأس الكبش ليس سوى « حشرة متطفلة » ، يشعر طالما أنه يحاول أن يندمج فى المجموع « وأن يتوغل بأكثر جرأة بين العابرين ، كحشرة » يثق تماما أنه ليس بينهم إلا « نباية » ، « نباية كريهة » هذه النقطة البعيدة حيث يجد نفسه ، للحظة قصيرة ، - إذ إنه سينال ثأره ، ويجد بسهولة فى متناول يديه كائنات بشرية (مثل ليز التى يستطيع أن يجعلها تتعذب كما يستطيع أن يجعلها تحبه وتكرهه فى الوقت نفسه) تصبح معها أكثر الامتزاجات ممكنة - أن نقطة الذروة هذه حيث اللحظة الواحدة تتضخم بصفة محددة فى مساحات الكابوس الشاسعة فى عالم غير متفرع حيث يتعارك أبطال كافكا .

إننا نعرف هذا العالم الذى تلعب فيه لعبة الحزن التشاؤمية والذى تتقدم فيه دائما فى الاتجاه الخاطىء حيث الأيدى الممتدة « تصفع الفراغ ، وحيث كل ما نلمسه يختفى وكل ما نخطفه للحظة وما نتحسسه بيد قلقة يتبخر مباشرة أو يهرب ، وحيث النداءات دائما ما تكون خداعة ، والأسئلة لا تتلقى إجابة و « الآخرين » هم هؤلاء الذين يلقون بك إلى الخارج « دون كلمة تقال » ولكن بكل قوة ممكنة « ذلك لأن » الضيافة ليست من طبعهم « فليست » لديهم الحاجة للإيواء » هؤلاء الذين

ينظرون دون حراك أو « ينسون بسهو رؤية يديك » التى تحتفظ بها ممدودة وأنت تفكر دائما فى « أنهم يقبضون عليها » هؤلاء الذين يسعدون من إلقاء عنوانهم بغرض « الإعلام أكثر منه دعوة عندما نطلب منهم » إن لم يكن بإمكاننا المجىء لرؤيتهم إذا ما شعرنا بالوحدة ، هؤلاء الذين إذا قلنا لهم إننا سنجلس بالقرب منهم ، أجابوا (أنا راحل) ، هؤلاء الذين يتكلمون عنك ، فى حضورك ، كأنك شىء يلحظون حركاته « حتى الشعر الذى يتحرك ، كما لو كانوا يلحظون ذهاب ومجىء قطة » ، هؤلاء الذين يقطعون معك كل علاقة وهم لا ينادونك أبدا ولا يجعلونك أبدا تناديهم « كما فعل » « كلام » مع المضيفة ذات يوم جميل من بين سنوات وسنوات حياة كاملة من التفكير القلق ، لا يسمح لك مطلقا بمعرفة « لماذا حدث ذلك » حيث « الآخرين » كائنات نصف إنسانية بوجوه متحدة وحركات طفولية وغير مفهومة تختفى وراء سذاجتهم وفوضويتهم الظاهرة ، مهارة ماكرة خبيثة وفى الوقت نفسه غليظة ، إنهم رجال بضحكات ملغزة تراقبك على البعد بفضول مرئى وصبيانى ، ينظرون إليك « دون كلام » كل على حدة ، وبغير أدنى علاقة إلا فيما يتعلق بهدف نظراتهم ، إنهم يبتعدون بخضوع عندما نطردهم ويعودون بسرعة إلى أماكنهم بإصرار آلى لا حياة فيه : « إنه عالم ، الآخرون فيه سادة » نتجه إليهم بكل قوة ، لأنهم بعيدون وغير مرئيين ، متولين لمناصب سياسية ، بدقة وتحديد ، كهنوتية ، بدرجات تتصاعد نحو اللانهائى حتى هذه الدرجة الرئيسية من نظام غامض ، ولأن كل المتهمين يتصفون فى عينيه بالجمال ، إن الكلمات تفقد معناها التقليدى وفعاليتها والمحاولات العادلة تفيد فى إثبات التهم ، أما الاستحسان فهو مصيدة ، لحث البرىء على الاعتراف : « فكل شىء يفهم خطأ » وحتى أسئلتهم الخاصة ، لاتفهم أبدا وأيضا سلوكياتهم الخاصة ، « ولا يعرف مطلقا إذا كانوا قد قاوموا أم إذا كانوا قد استسلموا » ، مثل رجل بدون مرآة ، لا يمكن أن يعرف وجهه ، فإذا كان على انفراد وعلى مسافة من نفسه ، غير مبال ومطمئن ، فى فراغ ثلجى ، بغير ضوء ولا ظل ، كل هذه الاستطرادات الدنيا التى تنجذب فى كل لحظة نحو الرفيق الأقرب ، وتتحالف معه وتفطن إليه وتتوجه إليه وتعرض عنه وتلتقى به وترتبط به ، هنا حيث الأعضاء لا تصبح لها جدوى ، تصبح هزيلة ومحدودة ، ذلك أن التقاربات المعلومة والتراجعات

المختلفة ليست إلا تحريك الساقين بغيرنظام وبطريقة عشوائية ، مثل الارتجافات المنتظمة التي تصدر عن الحيوان الواقع في المصيدة : تلك الليونة وتلك الإيحاءات التي كانت بمثابة تربيت خفيف شهواني ، أصبحت خضوعا لشيء جامد ، انفعال يائس أمام « قدر لا مفر منه » ، الموت ذاته ، الذي نخضع له بدون مقاومة ، لأننا لم نعد بعد ، منذ أمد طويل ، سوى « مادة ميتة » فقدت صفتها المأساوية الفريدة ، إن القاتل لم يعد الضاغط الأسمى ، ولا حتى المتصدع الأسمى ، لم يعد سوى جزء من الطقوس المعتادة والمنظمة بدقة ، المفجعة إلى حد ما والمبالغ فيهما بعض الشيء ، يستطيع وحده ، ولأسباب غير معروفة ، أن يربطك أو أن يرفض حقك في الحياة ، هؤلاء الموظفون حيث أبناهم يحل عليك وأنت لا شيء غير « موضوع غامض يرثى له .. دنئ مدفون في الأكثر بعدا من البعد « إرادة لا نهائية » .

هؤلاء « السادة » الذين يستحيل معرفة مظهرهم حيث يمكنك بلا جدوى طوال حياتك بأكملها أن ترصد تحركهم ، هؤلاء الذين « لن يتحدثوا أبدا إليك ولن يتركوك أبدا تظهر أمامهم ، مهما عانيت ومهما أضفت من إصرار لإزعاجهم » والذين معهم لاتستطيع أن تأمل في خلق نوع من الصلة يمكن تخيلها في صورة دعوى « لن يقرؤها بطبيعة الحال أبدا » ولكنها « توضع في أرشيفهم » على الأقل ، ليس لديهم من ناحيتهم سوى معرفة محددة عنك ، كتلك التي يمكن أن تجسد رذاذ أمارة نائية .

هنا ، حيث المساحات الشاسعة اللامتناهية مثل المسافات التي تفصل الكائنات بعضها عن البعض الآخر ، وحيث يكمن بداخلك في كل وقت « ذلك الشعور بقطع كل علاقة معك حيث اختفت كل نقاط الاسترشاد وضاع الإحساس بالاتجاه واختلت الحركات شيئا فشيئا ، وتحللت المشاعر (فالذي يبقى من الحب ليس إلا دنسا شرسا حيث المحبين – تحت عيون المشاهدين اللامبالية – « تعصبوا كل على الآخر ، وأحبطوا وفقدوا القدرة على التعاون والمعاونة » ، أو جاءوا ببعض الحركات الفجائية والآلية ، كتقليد تهكمي من الحنان الموجه الرقيق الحميم ، مثل ذلك الحنان الذي يكنه « لبني » – « ك » لأنه متهم أجازها « سادة » حليقو الذقون مرفوعو الهامات يرتدون حلل السهرة والقبعات العالية ، يأتون بحركات مليئة بالأدب الرفيع والتلجى ، يتبادلون

فيما بينهم وطويلا « آدابا لتنظيم أسئلة الصدارة » ، طقوس تبدو الضحية من خلالها وهي تقاوم وتحاول بقدر استطاعتها الاندماج ، حتى تموت ذبيحة كالكلب في نهاية الأمر ، تحت عيون « السادة » الذين يقتربون تماما من وجهه ويراقبونه ، عن كثب شديد ..

مع هذا التخمين الخاص ببعض العباقرة والذى تحدث عنه دوستويفسكى معبرا عن وثبة الشعب الروسى الأخوية الشاملة وقدره الفريد ، كما تحدث كافكا الذى كان يهوديا وكان يعيش فى ظل الدولة الالمانية فتنبأ بقدر شعبه المقبل وبين تلك السهام التى أصيبت بها ألمانيا الهتلرية والتى دفعت بالنازية إلى حمل وتحقيق تجربة فريدة ، تجربة النجوم الصفر الحريرية الموزعة بعد إدخال نقطتين معكوفتين فى الخريطة المنسوجة ، وتجربة أفران إحراق الجثث التى وضعت عليها بانيوهات ضخمة إعلانية تبين الاسم والعنوان والحالة الصحية التى كان عليها الشخص المحروق ، وتجربة غرف الغاز التى ضمت جسدا عاريا (الملابس كانت سابقة عليهم ، كما فى رواية « القضية » ، وكانت موضوعة بعناية ومطوية إلى جوارهم) هذه الأجساد كانت تتلوى أمام أعين السادة المشدودة تماما وزينتهم العرجاء ، هؤلاء السادة القادمون بهدف المراقبة ، والذين كانوا يلاحظون الأجساد من خلال فوهات زجاجية حيث كانوا يقتربون أفواجا وهم يحترمون أدوارهم ويتبادلونها بأدب جم .

هنا خلف هذه الحدود النهائية والتى لم يتبعها كافكا ولكنه وجد فى نفسه الشجاعة فوق الانسانية لأنه يسبقها بإحساس كان يختفى تماما ، حتى ولو كان الازدراء والكراهية ، فلم يكن هذا الإحساس غير البلادة الخاوية ، واللافهم القاطع والكامل .

إننا لا نستطيع أن نبقى إلى جوارهم ولا أن نحاول الذهاب إلى أبعد من ذلك ، فالذين يعيشون على أرض البشر لا يمكنهم إلا أن يغيروا الطريق .

الأزمنة الحديثة

أكتوبر ١٩٤٧

(٢)

عصر الشك

آثر النقاد ، كمربين فاضلين ، التظاهر بعدم ملاحظة أى شىء ، فى مقابل عدم ترك أى فرصة للتصريح بصوت مرتفع بأن الحقائق الأولى للرواية ، التى أعرفها ، ستبقى دائما وقبل كل شيء « قصة نرى فيها شخصيات تعيش وتتنفس » وأن الروائى لا يستحق هذا الاسم إلا إذا كان قادرا على « الإيمان » بشخصياته ، الأمر الذى يسمح له بأن يعيدهم « أحياء » وإعطاءهم « كثافة روائية » ، لقد أجادوا توزيع الثناء بسخاء على أولئك الذين يعملون أيضا ، مثل بلزاك أو فلوبير « ترك » بطل رواية وإضافة « وجه لا ينسى » إلى الوجوه التى لا تنسى وسط العديد من الأساتذة المرموقين الذين يملأون عالمنا .

لقد أجادوا أمام الكتاب الشبان عكس سراب الجوائز القيمة التى تنتظر ، كما يقال ، ذوى الايمان الخالد : وهو توقيت معروف تماما لبعض « الروائيين الحقيقيين » حيث الشخصية ، طالما أن ثقة مؤلفها فيها والأهمية التى يعلقها عليها متوهجان ، تبدأ فورا كالموائد الدوارة ، وهى منعشة بأكسير ساحر ، فى الاهتزاز بحركتها الذاتية وفى سحب مبدعها خلفها وهو مسلوب الإرادة لا يملك إلا أن يترك نفسه بدوره تقوده صنيعته ، وأخيرا أجاد النقاد الجمع بين الوعود والتهديدات وتنبيه الروائيين الذين إذا لم يأخذوا حذرهم فإن السينما ، منافستهم الأفضل تسليحا ، ستأتى لتسليمهم الصولجان من بين أيديهم غير الجديرة به – وكأن شيئا لا يحدث ولن يؤدى العتاب ولا التشجيع إلى إحياء إيمان فاتر .

وبحسب كل الشواهد ، فإن الروائى ليس وحده الذى لا يعتقد أبدا فى شخصياته لكن القارىء من جهته ، لا يتوصل أبدا إلى الاعتقاد فيها ، وترى أيضا الشخصية الروائية ، المحرومة من هذا الدعم المزدوج وفى داخلها إيمان الروائى

والقارىء معا ، إيمان يجعلها تنهض منتصبة بتوازن شديد ، حاملة على كتفيها العريضين كل ثقل التاريخ الذى يجعلها تتنبذب ثم تهلك .

فمنذ زمن أوجينى جرانديه السعيد ، حين بلغت ذروة مجدها ، ساد بين القارىء والروائى شىء من صحبتهما المشتركة ، مثل قديس اللوحات البدائية بين الواهبين ، هذا الشىء لم يتوقف عن فقدان كل خصائصه ومزاياه على التوالى .

لقد كان يجهز بثراء وهو مفعم بحسنات من كل نوع ويحاط باهتمامات بالغة ، لا ينقصه شىء من أبزيم سرواله الفضى حتى العقدة ذات الخطوط عند طرف أنفه . ففقد شيئا فشيئا ، كل شىء : أجداده ومنزله المشيد بعناية والمكدس من الكهف حتى المخزن بأشياء من كل نوع ، حتى أكثر القطع الزهيدة فجاجة ، وممتلكاته وحججه وملابسه وجسده ووجهه ، فقد بصفة خاصة أثمن خاصية بين تلك الخواص جميعا ، طباعه التى لا يتميز بها سواه ، تميزا يمتد حتى إلى اسمه .

واليوم ، تغمرنا باستمرار موجة ، آخذة فى الارتفاع ، من المؤلفات الأدبية التى تسعى أيضا إلى أن تصبح روايات حيثما يوجد كائن بدون سياج ، غامض لا يمكن إدراكه ولا رؤيته ، وهو « الأنا » غير المسمى ، هو كل شىء ولا شىء ، وهو ليس أكثر من انعكاس للكاتب نفسه ، اغتصب دور البطل الرئيسى واحتل مكان الصدارة ، إن الشخصيات التى تحيطه والمفتقدة لوجودها الذاتى ، لم تعد سوى أوهام وأحلام وكوابيس وخدع وانعكاسات أو علامات لهذا « الأنا » القادر على كل شىء .

ونستطيع أن نتأكد من ذلك ونحن نتخيل أن هذه القضية ، هى نتيجة لمحور تفكير المراهقين ، عن حياء أو عدم خبرة ، لو أن هذا المرض الصبيانى لم يكن قد أصاب بالتحديد أكثر مؤلفات عصرنا أهمية (بدءا من « البحث عن الزمن الضائع » و « المستنقعات » حتى « معجزة الزهرة » مرورا بكراسات « مالت لوريد بريج » و « السفر فى آخر الليل ، و « الغثيان ») تلك المؤلفات التى كشف كتابها بدون جهد قدرًا كبيرًا من التسلط وقدرة أكبر على الاشتباك .

إن ما يظهر ، فى الحقيقة ، هذا التطور الحالى للشخصية الروائية هو على النقيض تماما من الارتداد إلى حالة الطفولة .

وهو تطور يوضح ، عند الكاتب والقارىء على السواء ، حالة عقلية سفسطائية فريدة « فهما لا يحاذران فقط من الشخصية الروائية ، و لكن كلا منهما يحذر الآخر من خلالها ، فلقد كانت هى حقل التفاهم ، والقاعدة الصلبة التى ينطلقان منها بجهد مشترك نحو أبحاث واكتشافات جديدة ، وأصبحت هى موضع حذرهما المتبادل والحقل الخرب الذى يصطدمان فيه فعندما نختبر موقفها الحالى ، يمكننا القول بأنها تبالغ فى تمجيد عبارة ستندال : « إن عبقرية الشك قد حلت بالعالم » ، لقد دخلنا فى عصر الشك » .

وقبل كل شىء فإن القارىء اليوم يتوخى الحذر من هذا الذى يطرحه أمامه خيال الكاتب ، « يشكو مسيو جاك تورينيه من أن أحدا لا يجرؤ على الاعتراف بأنه يخترع « فالوثيقة التى تهم هى المحددة والمؤرخة والصحيحة والرسمية » أما الأثر الخيالى فهو المستبعد ، لأنه مخترع .. و (الجمهور) فى حاجة ، حتى يصدق ما نقصه عليه إلى التأكد من أننا « لا نصنعه له » .. فلا شىء يعتد به سوى الحدث البسيط الحقيقى .

لكن لا ينبغى أن يظهر مسيو تورينيه نفسه بكل هذا القدر من المرارة فهذا التفضيل « للحدث البسيط الحقيقى » الذى يكمن فى أعماق قلب كل منا بالتأكيد ، ليس دليلا على العقلية الورعة والرصينة المستعدة دائما لسحق كل محاولة جريئة وكل ضعف أمام الهروب ، تحت وطأة « الحقائق الراسخة » وعلى العكس تماما ، ينبغى أن نعيد للقارىء هذه العدالة التى أبدا لن تملص أذنيه حتى يتبع المؤلفين فى طرق جديدة ، فهو فى الحقيقة لم يقطب جبينه أبدا أمام أى مجهود ، قبل أن يختبر بانتباه دقيق كل جزء من رداء الأدب عند جرانديه وكل شىء فى منزله وأن يقلم أشجار الحور ومزارع الكرم وأن يراقب عملياته الحضارية ، لم يكن هذا عن ميل للحقائق الراسخة ولا عن رغبة فى أن يجثم بنعومة فوق صدر عالم معروف ، فى حدود آمنة « كان يعلم جيدا إلى أين يريدون قيادته ، وأن هذا لم يكن نحو السهولة واليسر » .

ثمة شيء خارق لا يحتمل ، كان يختبيء تحت هذه المظاهر العائلية ، كل حركات الشخصية كانت تخط منظرا ، وأقل التحف قيمة كانت تعكس وجها ، وكان هذا هو ما ينبغي أن يظهر إلى النور ، وأن ينقب حتى أقصى حدوده ، وأن ينبش في كل طياته : مادة كثيفة ، جديدة تماما ، كانت تقف في طريق الجهد وكانت تزكي جذوة البحث ، إن ضمير هذا الجهد وذلك البحث السليم كان يؤكد الزهو الذي أتاح للكاتب ، دون أن يخشى من ملل صبر القاريء ، أن يخضعه إلى مراقبة مدير البيت الدقيقة وإلى حسابات المسجل وإلى تقديرات المثمن « هذا الضمير كان يبرر طاعة القاريء » إلى هنا ، كان كلاهما يعرف أين يكمن ذلك الذي كان عندئذ شاغلهما الأكبر ، وهنا ، وليس في أي مكان آخر : لا ينفصل أيضا عن الموضوع الذي كان ، في إحدى لوحات شاردان اللون الأصفر ، لون الليمون أو « على نسجية لفيروز أزرق ، السماء ، وكما أن اللون الأصفر كان هو الليموني واللون الأزرق هو السماوي ، وأنهما لم يتمكنا من التكون أحدهما بدون الآخر ، فإن البخل كان هو الأب جرانديه ، كان هو جوهر ذاته ، وكان يغمره حتى الأعماق ، فاكتسب منه ، بدوره ، هيئته ويأسه .

كلما كان قوي الهيكل كان جيد البناء ، وكلما كان ثري الزخرف كان الموضوع ، وكلما كانت ثرية ومتنوعة كانت المادة .

هل هو خطأ القاريء ، إذا كان يملك ، منذ ذلك الحين ، تلك المادة التي اكتسبت الصلابة الرخوة وفقدان مذاق الطعام المجتر ، والموضوع الذي نريد اليوم أن نحتويه والصورة السطحية للرؤية الخادعة ؟

إن الحياة تنتهي ، في آخر المطاف ، مثل كل شيء في الفن ، وكان « أندريه جيد » يقول مؤكدا إن « قوة الحياة » التي تحدد قيمة الشيء ، قد تخلت عن الأشكال التي كانت مليئة بالوعود فيما مضى ، وانتقلت إلى مكان آخر .. إنها في حركتها الدائمة التي تجعلها تتجه دائما نحو هذا الخط الساكن حيث يتأتى البحث في لحظة ما ، وحيث تحمل كل ثقل المجهود ، لقد حطمت أطر الرواية القديمة وأطاحت بالإكسسوارات البالية عديمة الجدوى ، الواحدة تلو الأخرى .. إن العقد والصديري

المخطط والخصائص والدسائس تستطيع أن تكشف اليوم عن شيء آخر غير الواقعية يدركها كل إنسان ، حتى تتحرك في كل اتجاه ، أقل الأجزاء حجما ، وبدلا من دفع القارئ إلى قول حقيقة تدخل في صراع شديد ، كما كان يحدث في عصر « بلزاك » فإنهم يجتازون المخاطرة بجنوحه نحو الكسل - وأيضا بالنسبة للكاتب - ونحو خوفه من الحيرة .. إن النظرة العابرة للغاية حوله ، والاحتكاك الوقتي ، يكشفان للقارئ عن أشياء كثيرة من كل هذه الظواهر التي ليس لها هدف آخر سوى تغطية الشخصية بما هو معقول ، يكفيه أنه ينهل من الينبوع الشاسع حيث لا تكف تجاربه الذاتية عن أن تكبر لكي نعوض هذه التعريفات المملة .

أما بالنسبة للشخصية فهو يعلم جيدا أنها ليست شيئا آخر غير اللياقة المبالغ فيها والتي يستخدمها هو نفسه ، دون أن يعتقد فيها تماما ، لراحته العملية حتى ينظم سلوكه بشكل واضح ، فهو يحذر من الأعمال الشرسة والمرئية التي تكبت بشكل صارخ سمات الشخصية ، ويحذر أيضا من المكيدة التي ، تلتف حول الشخصية كالغمامة ، فتمنحه في الوقت نفسه ، وهي تتخذ شكلا من أشكال التلاحم والحياة ، صلابة كصلابة الهياكل العظمية .

لقد كان مسيو تورينيه على حق في نهاية الأمر ، وهو يحذر من كل شيء ، فقد عمل منذ وقت طويل على معرفة أشياء كثيرة وعلى ألا ينسى تماما كل ما تعلمه .

فكل منا يعلم جيدا كل ما تعلمه حتى يصبح ذلك الذي تعلمه مفيدا له بالتأكيد ، لقد عرف كل من جويس وبروست وفرويد ، تدفق المونولوج الداخلي ، الذي لا يسمح أي مؤثر خارجي بظهوره ، والغزارة اللانهائية للحياة النفسية ، وأرجاء اللاشعور الشاسعة التي لم تكتشف إلا منذ فترة قليلة » لقد شاهد كل منها سقوط الحواجز المحكمة التي كانت تفصل الشخصيات الواحدة عن الأخرى ، وأصبح بطل الرواية محدودا بشكل تعسفي ، كشريحة محددة المعالم مطبقة على النسيج المشترك الذي يكمن بالكامل في كل منا والذي يقبض ويمسك بين خيوط نسيجه التي لا حصر لها بالعالم كله ، مثل الجراح الذي يركز نظره على المكان المحدد الذي ينبغي أن يبذل فيه جهده ، ليفصل هذا المكان عن الجسم المحدد ، لقد كان مدفوعا ومضطرا إلى

تركيز انتباهه وفضوله على بعض الحالات النفسية الجديدة ، ناسيا الشخصية الجامدة التى يستخدمها كعون له فى حالة الصدفة ، ولقد رأى أن الوقت لم يعد وقت هذا التيار السريع الذى يدفع إلى الأمام عقدة الرواية ليصبح ماء راكدا حيث تتكون فى أعماقه تحليلات متأنية وبطيئة ، لقد رأى أن أفعالنا تفقد دوافعها المعروفة ومضامينها المتفق عليها ، وهى عبارة عن إحساسات مجهولة تظهر ، بينما تتغير الإحساسات المعروفة تغيرا أكثر من شكلها واسمها .

لقد تعلم كثيرا أو جيدا لدرجة أنه أخذ يتشكك فى أن الموضوع المختلق الذى يطرحه أمامه الروائيون يستطيع أن يكشف عن ثراء الموضوع الواقعى . وبما أن الكتاب الذين ينتهجون المنهج الموضوعى يدعون أنه لا فائدة من الاجتهاد لاستحداث اللانهائية المركبة للحياة ، وأنه على القارىء أن يستخدم معلوماته الغنية الخاصة وأدوات البحث التى يمتلكها ليحل لغز الموضوع الغامض والتى تكشفها أمامه ، فهو يفضل ألا يبذل مجهودا إلا فيما يعلمه تماما ولا يهتم إلا بالأحداث الحقيقية .

إن « الحدث الصغير الحقيقى » له فى الواقع على القصة المخترعة مزايا لا شك فيها ، وأول هذه المزايا هو الصدق ، من هنا تتأتى له قوة الاقناع والهجوم ولا مبالاته النبيلة فى السخرية وفى الذوق المنحط ، وهذه الجرأة الهادئة وهذا الانطلاق الذى يسمح له بأن يتجاوز الحدود الضيقة حيث الاهتمام بالتشابه بأسر الروائيين الأكثر جرأة ويؤدى إلى تقهقر حدود الواقع إلى أبعد مدى ، ويجعلنا نقترب من أرجاء مجهولة حيث لم يكن يحلم أى كاتب بالمغامرة فيها وهى تثب بنا فى قفزة واحدة إلى الهاوية .

وأى قصة مخترعة تلك التى يمكنها مضاهاة قصة الحجز على بواتييه أو معسكرات المعتقدات أو حرب ستالنجراد ؟ وكم نتطلب من روايات ومن شخصيات ومن مواقف ومن أحداث حتى نوفر للقارىء مادة توازى فى تراثها وحنقها تلك المادة التى نقدمها غذاء لفضوله وتفكيره مقالة جيدة ؟

إنه إذن لأسباب معقولة يفضل القارىء اليوم حدث الرواية المعاش (أو على الأقل هذا الذى له الشكل المطمئن) إن موجة الرواية الأمريكية الحديثة لا تأتى

لتنكر هذا الإيثار والتفضيل ، كما قد يعتقد البعض ، لكنها على العكس ، تؤكد ذلك الأدب الذى استهان به القارىء الأمريكى المثقف للأسباب التى أشرنا إليها الآن « ذلك الأدب هو الذى ينقل القارىء الفرنسى إلى عالم غريب لم ينل منه أى مغنم ، أخذ حذره وأثار فيه هذا الفضول السريع الذى أيقظته قصص الرحلات وأعطته الإحساس الممتع بالهروب إلى عالم مجهول » والآن وبعد أن اعتاد إلى حد ما على هذا الغذاء الغريب الذى تبين أنه رغم ثرائه وتنوعه الظاهرين أقل قوة مما كنا نتصور ، فإن القارىء الفرنسى لم يعد يبالى بدوره بمثل هذا الغذاء .

كل هذه المشاعر التى يحس بها القارىء إزاء الرواية ، يدركها الكاتب وهذا بديهى ، أفضل من القارىء نفسه ، وكثيرا ما نبه إليها وبينها .

وأيضا عندما يفكر الكاتب فى أن يروى قصة ما ويقول لنفسه إن عليه تقرير الكتابة ، تحت عين القارىء الساخرة ، سوف يتحتم عليه أن يكتب « الماركيزة خرجت فى الساعة الخامسة » يتردد ، تنقصه الشجاعة ، كلها ، لكنه لا يستطيع فى النهاية .

فإذا استجمع شجاعته وقرر ألا يعطى الماركيزة العناية التى تتطلبها التقاليد ، وألا يتكلم إلا عما يرضيها هى اليوم ، فإنه يلاحظ أن النغمة غير الشخصية ، الملائمة تماما واحتياجات الرواية القديمة ، لا تلائم إظهار الحالات المعقدة والدقيقة التى يحاول أن يكتشفها ، هذه الحالات ، مشابهة فى الواقع لهذه الظواهر الطبيعية الحديثة ، وهى رقيقة ودقيقة لدرجة أن أقل شعاع ضوء لا يستطيع أن يضيئها دون أن يجعلها تضطرب ودون أن يغير من معالمها أيضا ، فإذا ما حاول الروائى أن يضعها دون أن يفصح عن نفسه ، فسوف يخيل إليه أنه يسمع القارىء تماما مثل هذا الطفل الذى كانت تقرأ له أمه حكاية لأول مرة ، فسيستوقفها متسائلا : « من قال هذا ؟ » .

إن الحديث بصيغة ضمير المفرد يرضى فضول القارىء المشروع ، ويخمد شك الكاتب غير المشروع ، وهو ، فى المقابل ، يضيف على الأقل مظهرا من مظاهر التجربة المعاشة ، التى تأخذ القارىء مأخذا محترما وتقلل من عدم ثقته .

ثم إن أحدا لا يترك نفسه بالكامل لتيه تلك الجفوة السهلة التى تجعل الروائى يقوم بتفتير شذرات من ذاته يكسوها بما يشبه الحق وهو يوزعها متعمدا شيئا من السعادة على شخصيات يستخلصها القارىء بدوره وبشىء من الكشف ليضعها ، كما فى لعبة اللوتو ، فى مواضع متدافقة مع تلك التى فى دخيلته .. (ذلك أن تلك الشذرات إذا كانت مقتطعة من مقطع عمودى على عمق ما ، سنجدها متشابهة عند الجميع) .

اليوم كل إنسان يشك تماما ، دون الحاجة إلى تنبيهه ، فى أن « بوفارى — هى أنا » وبما أن المهم الآن هو إظهار الوجود المشترك للمشاعر المتناقضة وإعادة ثراء وعقدة الحياة السيكولوجية بالقدر المتاح ، فإن الكاتب يتحدث عن نفسه بكل أمانة ، دون التمادى وبشكل غير محدد فى قائمة النماذج الأدبية .

ولكن يوجد ذلك الكاتب ، الغريب أكثر مما يبدو ، الذى تفزعه فطنة القارىء الشديدة وعدم ثقته ، فلا يثق من ناحيته بل وأكثر فى القارىء .

إن القارىء فى الحقيقة ، حتى الأكثر حذرا ، ما إن يترك لنفسه ، حتى يصبح على الرغم منه مثاليا .

وهو يفعل ذلك ، مثل الروائى الذى يهدىء من روعه ، دون أن يدرك ، لتيسير الحياة اليومية بعد جذب طويل ، مثل كلب بافلوف الذى يسيل لعابه لرنين الجرس ، وعند أضعف إشارة يصنع شخصيات ، كما فى لعبة « التماثيل » ، كل ما يلمسه يتصلب ، ثم تتضخم فى ذاكرته تلك المجموعة الضخمة من الدمى الشمعية التى يستكملها على وجه السرعة طوال أيامه ولم يكف منذ بلغ سن القراءة عن اثراء العديد من الروايات ، ذلك أن الشخصيات ، كما رأينا ، وكما تمخضت عنه الرواية القديمة (وكل الآلة القديمة التى كانت تسعى لتقييمها) لا تصل أبدا إلى استيعاب الحقيقة السيكولوجية الحالية ، وبدلا من إظهارها ، كما فى الماضى ، تسرقها ، كذلك وبتطوير مماثل لفن التصوير ، فإن العنصر السيكولوجى ، مثل عنصر التصوير ، يتحرر بلا شعور من المادة التى صنعت منه جسدا ، رغم أن هذا التطوير يظل أكثر خجلا وأكثر بطئا مقطوعا بالعديد من التوقفات والتراجعات .

إنه يمهد للاكتفاء الذاتي وعدم الاعتماد بقدر الإمكان على سند آخر ، فعليه تتركز كل جهود الروائي ، وعليه أيضا يجب أن يتركز انتباه القارئ .

ينبغي إذن منع القارىء من الجرى كأرنبين معا ، وطالما أن الشخصيات التي تصبح سندا له فلا يضيع منها حقيقة عميقة ، لا بد من الاستفادة بتشتت انتباهه بحيث تستأثر به الشخصيات ، وتجرده بقدر المستطاع من كل الدلائل التي تستولي عليه رغما عنه بميل طبيعي لصنع خداع بصري .

هذا هو السبب في أن الشخصية لم تعد اليوم سوى ظلا لها ، والروائي يمنحها من وراء قلبه كل ما يمكن أن يريحها بسهولة : شكل جسدي ، حركات ، أفعال ، أحاسيس ، مشاعر فياضة ، وكلها أشياء مدروسة ومعروفة منذ زمن بعيد تساعد على إعطائه بشكل جيد مظهر الحياة وتمنح للقارئ قناعة مريحة[1] ، حتى الاسم الذي يحتاج إليه كضرورة ، يعد لباسا غريبا بالنسبة للشخصية ويعد بالنسبة للروائي هما ، فأندريه جيد يختار لشخصياته الأسماء العائلية التي يغامر بزرعها بعمق في عالم مشابه تماما لعالم القارئ ، ويفضل الأسماء الأقل انتشارا ، وبطل كافكا ليس له من الإسم غير الحروف الأولى ، وهي الحروف الأولى من اسم كافكا نفسه ، وجويس يعني بحروف اتش ، سي ، اي ، وهي حروف ذات استخدامات متضاعفة ، البطل كثير التغير في هيئته ، وهو بطل رواية .

ولم تنل حقها تماما ، جرأة ومحاولة فوكنر المفيدة ، والتي تكشف عن اهتمامات الروائيين المعاصرين ، أكثر مما تستند إلى حاجة سيئة وطفولية للسخرية من القارىء والمعاملة التي يعامل بها في رواية « الصخب والعنف » والتي تتمثل في خلع الإسم نفسه على شخصيتين مختلفتين[2] . هذا الإسم الذي يتنزه بين شخصية وأخرى تحت عين القارئ القلقة ، مثل قطعة السكر تحت أنف الكلب ، يدفع القارئ للوقوف بثبات .

(١) صاح بروست قائلا : « لم يحدث ولا مرة واحدة أن شخصية من الشخصيات أغلقت نافذة أو غسلت يديها ، أو ارتدت معطفا ، أو تحدثت عن نموذج عرضي ، فإذا كان يوجد شيء جديد في هذا الكتاب ، فهو هذا .. » رسالة إلى روبير درايفوس »

(٢) كنتان هو اسم الخال وابنة الأخت « كادي » هو اسم الأم والابنة .

وبدلا من الانقياد بالعلامات التى تمنع كسله وتوقف عادات الحياة اليومية ينبغى ، لكى يتحقق من هوية الشخصيات ، أن يتعرف عليها بسرعة ، مثل الكاتب نفسه ، من الداخل ، بفضل دلائل لا تظهر له إلا إذا سبح بداخلها ، متخليا عن راحته المعتادة بشكل أعمق من الكاتب نفسه ، حتى يكون رؤيته الخاصة .

كل شىء يوجد هنا ، فى الواقع : إعادة ما للقارىء إليه وجنبه إلى مضمار الكاتب ، ولكى يتحقق ذلك ، فإن الطريقة التى تستهدف البطل الرئيسى باستخدام ضمير المفرد « أنا » ، تسلك سبيلا فعالا وميسرا ، فى الوقت نفسه ، ولهذا السبب دون شك ، يكون مستخدما بألفة شديدة .

ومرة واحدة يجد القارىء نفسه إذن فى الداخل ، فى مكان الكاتب ذاته ، فى عمق حيث لا شىء يبقى من العلامات السهلة التى بفضلها يبنى الشخصيات ، إنه ينغمس ويبقى حتى القاع فى مادة مغلقة كالدم ، فى عجينة بلا إسم ولا حدود ، فإذا انتهى إلى التوجه ، فإن ذلك يكون بفضل الأوتاد التى وضعها الكاتب للتعرف ، لا تنكارا من عالمه الأسرى ولا هما متلاحما أو محتملا ، قادر على تحويل انتباهه وتحديد جهده ، إن الحدود الوحيدة التى يصطدم بها ، كما يصطدم الكاتب ، هى تلك التى ترتبط بكل بحث من هذا النوع أو تلك الخاصة برؤية الكاتب .

أما بالنسبة للشخصيات الثانوية ، فإنها تكون بعيدة عن كل وجود مستقل ولاتكون سوى زيادات ، ومكيفات ، وتجارب أو أحلام لهذا « الأنا » الذى يتحد به الكاتب ، والذى إن لم يكن فى الوقت نفسه روائيا ، فليس له أن ينشغل بخلق عالم يحس فيه القارئ بحريته ، وليس له أن يعطى الشخصيات هذه النسب والمساحات الإجبارية التى تمنحها ذلك « التشابه » الخطير ، إن عينه اللاصقة ، المفرطة أو ذات الرؤية تمسك بمرادها أو تتركه وتمدده فى اتجاه واحد وتضغطه وتضخمه ، وتطحنه أو تسحقه لتجبره على منحه الحقيقة الجديدة التى يجهد نفسه فى اكتشافها .

وكذلك المصور المعاصر ينتزع الموضوع من عالم المشاهد ويشكله ليقتطع منه العنصر المرئى ، ويمكننا القول بأن كل اللوحات منذ التأثيرية رسمت بضمير المفرد .

وهكذا وبحركة مماثلة لحركة التصوير ، فإن التمعن المستمر فى التقنيات القيمة يجعل من الرواية فنا قاصرا ، متبوعا بوسائل ليست بالنسبة له سوى طريق لا يمكن أن يكون إلا طريقه ، وهو يترك للفنون الأخرى ، وبالتحديد السينما ، مالا ينتمى إليه بشكل خاص ، فالسينما مثل التصوير الفوتوغرافى الذى يشغل ويخصب الأراضى التى تخلى عنها التصوير ، تحصد وتجود ما تركته لها الرواية .

إن القارئ ، بدلا من أن يطلب من الرواية كل ما رفضت إعطاءه له من قبل ودائما ، يمكنه أن يستمتع فى السينما بغير مجهود ولا مضيعة للوقت بمذاق شخصياتها « الحية » والحكايات .

ومع ذلك ، يبدو أن السينما قد هددت بدورها « فالشك » الذى تعانى منه الرواية لحق بها ، والا ، كيف يشرح هذا القلق الذى يعانى منه بعض المخرجين بعد الروائيين ، والذى يدفعهم إلى عمل أفلام بضمير المفرد وهم يدخلون عين شاهد أو صوت راوى ؟

أما الرواية ، فحتى قبل إستنفاد كل الفرص التى يمنحها لها السرد بضمير المفرد والوصول إلى نهاية المطاف أو طرق كل تقنية بالضرورة ، فإنها تتأنى وتبحث لتفادى هذه الصعوبات الأنية ومنافذ أخرى .

إن الشك ، الذى على وشك تدمير الشخصية والآلة البالية التى كانت تؤكد قدرتها هو أحد ردود الأفعال الوبيلة وبها يدافع الجسم عن نفسه ويجد معادلا جديدا ، إن الشك يدفع الروائى إلى إبراء ذمته ، مما قال عنه فيليب توينبى وهو يتذكر فن فلوبير « جبريته الأكثر عمقا · اكتشاف الجديد » ، ومنعه من ارتكاب « جريمته الأكثر بشاعة : تكرار اكتشافات أسلافه » .

الأزمنة الحديثة

فبراير ١٩٥٠

محادثة وماوراء المحادثة ؟!

من ذا الذى يفكر اليوم فى الاهتمام أو مجرد قراءة المقالات التى كانت تكتبها فرچينيا وولف بعد الحرب العالمية الثانية بسنوات عن فن الرواية ؟

إن ثقتهم الساذجة وبراءة زمن آخر تدعوان لابتسامة – فقد كتبت بحسن نية تحسد عليها « إنه من الصعب ألا نقر بأن الفن الحالى للرواية فى تقدم عما كان فى الماضى ، فالأدوات التى كان يستخدمها القدامى كانت بالية ، كانت مادتهم بالية وكانت روائعهم تتسم بالبساطة ، فأى إمكانيات لاتمنح لنا » .. وكتبت أيضًا وهى تضيف بفخر وبطريقة أكثر سذاجة « بالنسبة للمحدثين فإن الأهمية توجد فى المناطق النفسية المظلمة » ومما لا شك فيه فقد كان لها بعض العذر : رواية « أو ليس » كانت قد ظهرت توًا .. وكانت رواية « فى ظل فتيات الزهور » فى طريقها للحصول على جائزة الجونكور .. وكانت هى نفسها تعد رواية « السيدة دالوى » . فلم تكن قادرة بالطبع على التراجع .

ولكن أعمال چويس وبروست تعد بالنسبة للغالبية منا بعيدة جداً عنا ، كما لو كنا شهوداً على عصر انقرض ، ولم يكن الزمن قد بعد عندما لم يعد فى مقدورنا زيارة هذه الآثار التاريخية إلا بقيادة أحد المرشدين وفى إطار مجموعة من طلبة المدارس فى صمت موقر وبإعجاب قاطب إلى حد ما .. وهاهى بعض السنوات قد مضت بعد أن عدنا من ثلاثين عامًا تقريبًا كنوزًا متلألئة لم تمنحنا إلا القليل ، ينبغى علينا جيداً الاعتراف بأن التنقيب مهما كان جسوراً وعلى خير ما يرام ومدفوعاً إلى أبعد الحدود وبأكبر الإمكانيات ، إلا أنه أصابنا فى النهاية بالخيبة .

إن أكثر الروائيين تسرعًا وشجاعة لم يترددوا طويلًا فى الإعلان بأن اللعبة لم تعد مجزية وأنهم كانوا يفضلون تكريس جهودهم فى مناطق أخرى ، إن كلمة « سيكولوچية » هى إحدى الكلمات التى لايمكن لأى مؤلف أن يسمعها تطلق اليوم عليه دون أن يخفض عينيه وأن يحمر وجهه ، شىء ما من الهزل والغرابة وضيق

الأفق ، حتى لا نقول بلاهة مصطنعة ، يرتبط بهذه الكلمة ، إن الأذكياء وأصحاب الفكر المتطور الذين يجرؤ أى مؤلف غافل على أن يعترف لهم – ولكن من ذا الذى يجرؤ – بذوقه السرى الخاص « بالمناطق النفسية المظلمة » لن يترددوا فى التوجه إليه بدهشة وشفقة بقولهم « آه ! لأنك مازلت تعتقد فى كل هذا .. » .

منذ أن بدأ أدب اللامعقول يغمرنا بلا توقف من خلال الروايات الأمريكية والحقائق الكبرى العمياء ، هل مازال هناك أناس يعتقدون فيه ؟

جويس لم يستخلص من هذه الأعماق الغامضة سوى كلمات تتلاحق دومًا ، أما بالنسبة لبروست فقد انهمك فى تقسيم المادة غير الحسية التى استخلصها من صميم شخصياته إلى جزئيات قليلة جدًا على أمل أن يستخرج منها – لا أدرى – أى مادة مجهولة قد تكون الإنسانية جمعاء مشكلة منها ، ورغم ذلك فإن القارىء – بمجرد أن يغلق كتابه – يرى من خلال حركة لا تقاوم من الجانبية كل هذه الجزئيات الصغيرة ملتصقة الواحدة بالأخرى ومتحدة فى كيان متسق ذى خطوط دقيقة للغاية حيث تكتشف عين القارىء المدربة فى الحال رجلا ثريا يحب امرأة يعولها ، أو طبيبا منافقا وأبله وصل إلى غايته ، أو سيدة من الطبقة الراقية ، أو امرأة كريهة ، كلهم يلتحقون بمتحفه الخيالى بهذا الكم الهائل من مجموعة الشخصيات الخيالية .

كم من عناء للتوصل إلى النتائج التى يحصل عليها هيمنجواى – على سبيل المثال – دون تشويه ودون تمزق ، ومن هنا لماذا القلق إذا كان يستخدمها بسعادة متساوية وإذا كان يلجأ إلى أدوات كانت تخدم تولستوى بشدة ؟

ولكن الأمر يتعلق بالفعل بتولستوى ! إنهم مؤلفو القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر الذين يطرحون علينا فى كل وقت كنماذج ، وإذا استمر أحد متصلبى الرأى فى رغبته استكشاف « المناطق المظلمة » تحسسًا فى الظلام وعلى مسئوليته ومخاطرته ، فإننا نحيله على الفور إلى « أميرة كليف » و« أدولف » وليقرأ مرة أخرى القليل من أعمال الكلاسيكيين ، فهل نيته التقدم إلى أبعد منهم فى أعماق الروح بمثل هذه السهولة وهذه الخفة وبخطوة حية ورشيقة ؟ كذلك وبمجرد أن يتمكن المؤلف (بعد أن يتخلى عن الميراث الذى تركه له الذين كانت « فيرچينيا وولف » تصفهم منذ

ثلاثين عامًا بالعصريين ، و بعد أن يستهين بالحريات أو ما يسميه بالأشياء السهلة التي حصلوا عليها) من أن يلتقط بعض حركات الروح في هذه السطور النقية والبسيطة والجمالية والخفيفة التي تميز الأسلوب الكلاسيكي ، يبالغ البعض في مديحه ويرفعه البعض إلى عنان السماء ، وكل منهم يبذل ما في وسعه لاكتشاف غزارة المشاعر التي يصعب التعبير عنها وراء سكوته وصمته الدائم بعدم جعل فقدان أفكاره على حساب أسلوبه .

ومع ذلك فإن هذا العنيد التعس الذي يصمم - وهو غير مبال بعدم الاكتراث أو الرفض الذان ينتظرانه - على البحث في المناطق المظلمة على أمل التقاط بعض الأجزاء من مادة مجهولة ، فإنه لا يجد راحة الضمير التي يجب أن يضمنها له استقلاله وتجرده .

وفي بعض الأحيان فإن الشكوك والوساوس تشتت جهوده وتقلل منها لأن هذه المناطق المظلمة السرية التي تجذبه ، أين يمكنه إيجادها أو فحصها سوى في نفسه أو عند بعض الأشخاص من المحيطين به الذين يعتقد أنه يعرفهم جيداً ويتخيل أنه يشبههم ؟ إن الحركات البسيطة والتدريجية التي تختبيء فيها المناطق المظلمة تفضل أن تزدهر داخل إطار الجمود والانطواء ، إن ضجيج الأعمال التي تجري في وضح النهار تغطي أو توقف هذه الحركات .

لكن هذا العنيد يعلم جيداً - وهو منطو على نفسه وغارق في السائل الواقي لقمقمه الصغير المحكم الغلق ، وهو يتأمل نفسه ويتأمل نويه - أن أشياء هامة جداً تحدث في الخارج ربما وكما لو أنه يقول ذلك لنفسه بمرارة ، إن الأشياء الوحيدة الحقيقية الهامة · رجال قد يكونون مختلفين تماماً عنه وعن أهله وأصدقائه ، رجال لديهم اهتمامات أخرى بدلا من الالتفاف حول مشاعرهم الحميمة ، رجال يجب على ما يبدو أن عناءهم الكبير وأفراحهم العظيمة والبسيطة ومطالبهم القوية والظاهرة للغاية ، تؤدي إلى سحق هذه المشاعر الرقيقة ، رجال يتعاطف معهم وفي معظم الأحيان إعجاباً بهم ، رجال يعملون ويجاهدون ، وهو يعلم أنه لكي يكون في وفاق مع ضميره مستجيباً لمتطلبات عصره فلا بد له من أن يهتم بهؤلاء الرجال وليس بنفسه أو بالذين يشبهونه .

ولكن إذا خرج من قمقمه فإنه يحاول أن يوجه اهتمامه نحو هؤلاء الرجال ويجعلهم يعيشون فى كتبه ، بينما تسيطر عليه بعض الهموم الجديدة : إن عينيه اللتين اعتادتا على الغوص فى الأعماق تنبهران بالنور المتزايد الآتى من الخارج ، ومن كثرة ما يبحث حوله عن المسافات الصغيرة للغاية ويحدق طويلاً فى نقطة واحدة ، أصبحت عيناه مثل العدسات المكبرة التى لا يمكنها أن تغطى المسافات الشاسعة من نظرة واحدة ، إن بقاءه طويلاً فى قمقمه جعله يفقد نضجه البرىء ، فقد رأى كم هو يجرد كافة الأشياء الموجودة فيها ، هو يعلم جيداً أنها بدون أهمية كبيرة وأنها مخيبة للآمال فى معظم الأحيان ، ولكن فحصها سريعًا وعن بعد لم يكن يسمح له أبداً حتى أن يشكك فى وجودها .

كذلك فإن هؤلاء الرجال بالخارج يخيل إليه أنه لا يراهم جيداً ، إن أفعالهم – التى يحترمها ويعجب بها تبدو له كما لو كانت شباكًا ذات خيوط غليظة جداً ، تجعل كل هذه المادة المضطربة والمتحركة تمر من خلال فتحات كبيرة – تلك الأفعال التى اعتاد عليها ولا يستطيع التخلص منها كعادة فى البحث عن مادة حية هى بالنسبة له المادة الوحيدة الحية ، إن ما يجلبه من هذه الأشياء لا يرى فيها فى الغالب أى شىء آخر إلا هياكل كبيرة وفارغة ، وعليه أن يعترف لنفسه بذلك ، هؤلاء الرجال الذين يود أن يعرفهم بشدة وأن يعرفهم للناس ، وعندمايحاول أن يظهرهم وهم يتحركون فى الضوء المبهر فى وضح النهار ، يبدون له كما لو كانوا عرائس مهمتها تسلية الأطفال ، بالإضافة إلى ذلك ، فإنه إذا اقتضى الأمر أن يظهرهم من الخارج ، بعيداً عن كل التحركات الصوتية والاهتزازات السرية ، كشخصيات وأن يسرد أفعالهم والأحداث التى تشكل رواياتهم ، أو أن يحكى عنهم حكايات – كما دفعه البعض إلى هذا فى كثير من الأحيان (فهل لا يشكل ذلك – كما يكررون له – الموهبة التى تميز أكثر ما تميز الكاتب الحقيقى ؟) إن السينمائى الذى يستخدم وسائل التعبير الأكثر ملاءمة للوفاء بهذا الغرض والأكثر قوة من تلك التى يمتلكها ، يستطيع بأقل جهد وأقل مضيعة لوقت المشاهد ، أن يتخطاه بسهولة ، أما بالنسبة للتطرق بصورة معقولة إلى شقاء الرجال وكفاحهم وإلى التعريف بكل أنواع الظلم البين الذى يصعب تصديقه فى

معظم الأحيان ، فإن الصحفي يحظى بإمكانية هائلة تمكنه من أن يضفي على الحقائق التي يسردها - والتي تبدو صعبة التصديق - هذا الأسلوب الحقيقي الذي يمكنه وحده أن يجعل القارىء يقتنع بما يكتب .

وعلى هذا فإنه مضطر - دون تشجيع ودون ثقة بالنفس وبفضل شعور قاس بالذنب والملل في معظم الأحيان - أن يرجع إلى نفسه ، ولكن هنا ويعد هذا الهروب الخيالي في معظمه فهو في العادة حذر أكثر من اللازم وقد فترت همته مقدماً ليغامر في الخارج ، فقد غاص مرة أخرى في قمقمه ويمكننا أن نرسم لموقفه صورة غاية في الظلمة إذا لم نقل أنه يمر بفترات من الرضا والأمل وهو مندهش وفي أوقات نادرة في الحقيقة .

ويعلم ذات يوم أنه حتى هناك ، وفي الخارج ، وليس في هذه المناطق المظلمة والمنعزلة حيث يتحسس في الظلام وحيث غامر فيها من قبل ولكن في الأراضي الغنية والخصبة دوماً ، والآهلة بالسكان والمزروعة بعناية والتي تواصل فيها العادات ازدهارها تحت الشمس ، لقد إنتهينا إلى ملاحظة أن شيئًا ما يحدث رغم ذلك ، هناك روائيون لايمكننا أن نتهمهم على الرغم من ذلك بالميول الثورية قد اضطروا إلى ملاحظة بعض التغيرات ويلاحظ أحد أفضل الروائيين الإنجليز الحاليين « هنري جرين » أن مركز ثقل الرواية يتزحزح ، فالحوار يحتل مكانة تتزايد يوماً بعد يوم ، وقد كتب يقول « إنها أفضل وسيلة لإمداد القارىء اليوم بالحياة » وسيكون - كما توقع - الدعامة الرئيسية للرواية لزمن طويل قادم .

هذه الملاحظة البسيطة - في السكون الذي يحيط بها - هي بالنسبة لرجلنا العنيد غصن زيتون ، فهي تجعله يسترد قواه بسرعة ، وتذهب حتى توقظ أحلامه الأكثر جنوناً ، فهل يجرؤ بدون شك التفسير الذي يعطيه السيد « هنري جرين » لهذا التغير أن يحطم كل الوعود التي تحتويها ملاحظاته ، ويضيف · من الجائز أنه في أيامنا هذه لا يكتب الناس الرسائل ، فهم يستخدمون الهاتف ، وما الغريب في هذا إذا كان أبطال الروايات يصبحون بدورهم أكثر ثرثرة ؟

لكن هذا التفسير ليس مخيبًا للآمال إلا فى الظاهر ، فلا ينبغى أن ننسى فى الواقع أن السيد « هنرى جرين » إنجليزى وأننا نعلم أن الحياء يدفع مواطنيه فى أغلب الأحيان إلى الحديث بهذه النبرة البسيطة والدعابة عن أشياء خطيرة ، أو أن هذا قد يكون نوعًا من سرعة البديهة ، ويمكن أيضًا أن يكون السيد « هنرى جرين » قد شعر ببعض المخاوف بعد ملاحظة بهذه الجرأة ، فإذا ما وصل بعيداً فى تحرياته فإلى أى حد سيجعل نفسه تغوص فى هذا الوضع ؟ ألم يسأل نفسه ذات يوم إذا كان هذا المؤشر وحده الذى لاحظه هو علامة من الاضطرابات العميقة التى يمكنها التشكيك فى مجمل البناء التقليدى للرواية ! ألم يذهب إلى حد الادعاء بأن أشكال الرواية الحالية تنهار من كل جانب وهى تدفع وتنادى بالاستعانة بتقنيات جديدة تتفق والأشكال الجديدة ! ولذلك فإن كلمات « أشكال جديدة » و « تقنيات » هى أكثر تواضعًا وأكثر حرجًا فى نطقها من كلمة « سيكولوچية » نفسها ، إلا أنهم سرعان ما يتهمونك بالزهو والغرور ويثيرون لدى النقاد والقراء معًا شعوراً بالحذر والانزعاج ولذلك فمن اللباقة والفطنة الاكتفاء بالحديث فى الهاتف ، لكن الروائى الذى يعنينا لا يستطيع ، مهما كانت مخاوفه من الظهور خاضعًا للتمجيد الزائف ، الاكتفاء بهذا الشرح ، ذلك أنه بالتحديد عندما يتعلق الأمر بجعل شخصياته تتحدث ، فيبدو له أن شيئًا مايتغير ويبدو له أكثر صعوبة فى الاستعانة والعلم فإنه لم يستطع الانبهار ولو قليلا بعدم شفافية الاصطلاحات الرومانسية التى نجحت لزمن طويل جداً فى إخفاء ما كان يجب أن يفقأ عيننا ، ولكن بعد ما تفحص جيداً وأصدر حكمه بكل استقلالية لم يستطع التوقف عند هذا الحد ، عندما أيقظوا قدراته فى التعمق إنما أيقظ العصريون فى آن واحد متطلباته وأثاروا حب استطلاعه .

لقد أراد أن يرى أبعد من ذلك ، أو أفضل منه ، أن يرى أكثر قربًا ، ولم يأخذ وقتًا طويلًا ليدرك ما يختفى وراء المونولوج الداخلى : غزارة لا حصر لها من الأحاسيس والصور والمشاعر والذكريات والقوى المحركة والأعمال غير الظاهرة التى لا يمكن لأية لغة داخلية أن تعبر عنها ، والتى تتخبط عند أبواب الضمير ، وتوجد فى مجموعات كثيفة تظهر فجأة وتتحلل بسرعة ، ثم تتشكل بصورة أخرى لتظهر مرة

ثانية في شكل جديد ، بينما يستمر داخلنا سيل غير منقطع من الكلمات ، مثل الشريط الذى يهرب وهو يغلى من فتحة آلة الإرسال .

بالنسبة لبروست ، فالحقيقة أن هذه المجموعات بذاتها المكونة من أحاسيس وصور ومشاعر وذكريات تندفع فجأة إلى الخارج بينما تمر أو تسير بجانب الستار الرقيق من المونولوج الداخلى فى كلمة لاتعنى فى مظهرها أى شىء وذلك من خلال نبرة بسيطة أو نظرة بعدما انكب على دراستها ، ولكن إذا كان ذلك يبدو متناقضاً فى نظر الذين يلومونه اليوم بسكوته المفرط ، يبدو لنا أنه قد لاحظها من مسافة بعيدة بعد ما استكملت سباقها وهى مستريحة وكما لو كانت مجمدة فى الذكرى ، لقد حاول وصف أماكن كل منها كما لو كانت كواكب فى سماء لا تتحرك ، لقد اعتبرها مثل سلسلة من الغايات والأسباب التى اجتهد كثيراً فى شرحها ، ونادراً إن لم يكن مستحيلا ما حاول أن يعيشها من جديد أو أن يجعلها تعيش مع القارىء فى الحاضر بينما تتكون وتنمو مثل العديد من الأعمال الدرامية الصغيرة جداً التى يتمتع كل منها بأحداث وخبايا ونهاية غير متوقعة .

وهذا بلا شك ما جعل چيد يقول إنه جمع المادة الأولى لعمل ما بدلا من أن يحقق بنفسه هذا العمل مما جعله عرضة للعتاب الشديد من خصومه الذين مازالوا يفعلون اليوم الشىء نفسه ، على أنه قام بعمل « تحليل » أى أنه – فى الأجزاء الأكثر عصرية من أعماله – حث القارىء على إعمال نكائه بدلا من أن يعطيه الإحساس بالعيش مرة أخرى فى تجربة ، وبأنه أنجز بنفسه أفعالاً دون أن يعلم تماماً ماذا يفعل أو إلى أين يذهب ، وهذا الذى كان دائماً ومازال يعد خاصية كل عمل رومانسى .

ولكن ألا يعد ذلك كما لو أننا نلوم كريستوفر كولومبوس على أنه لم يبن ميناء نيويورك ؟

- إن الذين جاءوا من بعده ويحاولون جعل القارىء يعيش مرة أخرى هذه الأحداث التحتية فى الوقت الذى تجرى فيه ، يصدمون هنا ببعض المشاكل لأن هذه الأعمال الدرامية الداخلية التى تشكل هجوماً وانتصاراً وانسحاباً وانهزاماً ولمسات

ولدغات واغتصابًا وقتلا وهجرًا وخشوعًا متواضعًا تتمتع جميعها بهذا العامل المشترك وهى أنها لا يمكن أن تستغنى عن شريك .

وفى معظم الأحيان يكون هذا الشريك خيالا نابعا من تجاربنا الماضية أو من أحلامنا ، من المعارك أو من الحب بينه وبيننا ، من أحداثها الفنية ، من الحرية التى يتحركون بها وهم فى صحبتها ومن كشف الأسرار التى يحملونها من تكويننا الداخلى الأقل ظهورًا ، وكلها يمكن أن تشكل مادة رومانسية ثمينة للغاية إلا أن العامل الرئيسى لهذه الأعمال الدرامية يشكله الشريك الحقيقى .

إنه هذا الشريك بلحمه وعظامه الذى يغذى ويجدد فى كل لحظة مخزوننا من التجارب ، إنه هو الدافع ذاته الذى يحيى المشاعر والذى بفضله تنطلق هذه الحركات ، إنه العائق الذى يعطيهم الاتحاد والذى يمنعهم من أن يسترخوا فى البساطة والمجانية أو أن يدوروا حول دائرة الفقر الرتيب لعادة غريبة ، إنه التهديد والخطر الحقيقى وكذلك الفريسة التى تنمى حيويتهم ورشاقتهم ، إنه العامل الغامض الذى يطور شخصيتهم الدرامية من خلال ردود فعله غير المتوقعة ، وذلك بأن يجعلهم يرحلون مرة أخرى فى أى وقت وأن يطوروا من أنفسهم للوصول إلى نهاية غير معروفة .

ولكن فى الوقت نفسه الذى يحاولون فيه الإمساك بهذا الشريك ويصعدون من أركاننا المظلمة نحو ضوء النهار هناك خوف يدفعهم نحو الظل ، وإنهم يذكرون بهذه الحيوانات الصغيرة الرمادية التى تختبىء فى الثقوب المشبعة بالرطوبة ، إنهم خجلون وحذرون ، أبسط النظرات تجعلهم يهربون ، إنهم يحتاجون للتخفى وعدم العقاب لكى يزدهروا .

لذلك لا يظهرون أبدًا فى الخارج على شكل أفعال ، لأن الأفعال تظهر فى الواقع على أرض مكشوفة وفى الضوء الساطع للنهار الكبير .

ويبدو أكثر السافلين منهم خشن الطبع وعنيفًا وهم يلفتون الأنظار كذلك ، لقد تم منذ زمن بعيد دراسة كافة أشكالهم وحفظها ، فهم خاضعون لقواعد دقيقة والإشراف

فى كل لحظة ، وفى النهاية فإن دوافع كبيرة وصريحة ومعروفة ، وحبالا غليظة وواضحة الرؤية تماماً هى التى تحرك كل هذه المجموعة من الآلات الثقيلة ، إنها هذه الدوافع الجسيمة وتلك الحركات الشاسعة والواضحة جداً ، هى فقط التى يراها عادة الكتاب والقراء بعد ما انجذبوا إلى حركة الفعل وتابعوا عن قرب عقدة الأحداث .

روايات البهافيورية « نظرية إدخال الفلسفة فى الدراسة العلمية والتربية للتصرفات دون اللجوء إلى الشرح الفسيولوچى أو إلى السيكولوجية المتعمقة » فليس عندهم الوقت ولا الوسيلة ، ولا يملكون أى أداة دقيقة إلى حد ما للتحقيق ، ليروا بدقة الحركات الأكثر هروباً والأكثر حساسية مما قد تخفيه تلك الحركات الكبيرة .

لذلك فإننا نفهم هذا الكره الذى يكنه هؤلاء الكتاب بالنسبة لما يسمونه « التحليل » الذى يقتضى منهم إظهار هذه الدوافع الكبيرة والواضحة جداً وبالتالى توكيل عمل إلى قرائهم فى غاية السهولة وإعطاء أنفسهم الشعور الكريه بأنهم يخرقون أبواباً مفتوحة .

إلا أنه من الغريب أن يلاحظ كيف يهربون من ملل الدوران فى حلقة ضيقة من الأفعال العادية لا يرون فيها فى الحقيقة أى شىء يذكر لالتقاطه ، بسبب الرغبة التى يشعر بها كل رومانسى فى أن يأخذ قراءه إلى مناطق غير معروفة ، ورغم كل هذا تسيطر عليهم فكرة وجود « مناطق مظلمة » ولكنهم مقتنعون دائماً وبشدة بأن العمل وحده هو الذى يكشف عنهم أنهم يدفعون شخصياتهم لارتكاب أعمال وقحة وبشعة ينظر إليها القارىء وهو يسكن براحة فى ضميره الحى ولا يرى فى تلك الأعمال الإجرامية أى شىء من الذى تعلم على رؤيته فى تصرفاته الخاصة ، ينظر إليها بحب استطلاع ملىء بالغطرسة والرعب ، ولكنه يستبعدها بهدوء ليعود إلى ما كان يفعله من قبل ، مثلما يفعل كل صباح وكل مساء بعد أن يقرأ صفحة المنوعات فى الصحف ، دون أن تزول لحظة الظل الكثيف الذى يغرق مناطقه الخاصة المظلمة .

ولكن فى غياب الأفعال ، فإن الكلمات تصبح تحت تصرفنا ، لأنها تمتلك الصفات اللازمة لالتقاط وحماية تلك الحركات الكائنة تحت الأرض فاقدة الصبر والخائفة ورفعها إلى الخارج .

فهى تمتلك لنفسها المرونة والحرية والشفافية أو عدم الشفافية ، إن تموجاتها السريعة والغزيرة اللامعة والمتحركة تسمح للأكثر تهوراً من بينها أن ينزلق وأن ينساق وأن يختفى عند أى إشارة بسيطة للخطر ، ولكن لا خطورة عليها بالمرة ، إن سمتها من أنها وهمية وخفيفة ومتناقضة - أليست هى الأدوات ذاتها للتسلية العابرة والألعاب ، نحميها من الشكوك والاختبارات الدقيقة : إننا نكتفى بالنسبة لها بصفة عامة بالإشراف الشكلى ، فهى تخضع لقانون جبان إلى حد كبير ، ونادراً ما تؤدى إلى عقوبات خطيرة .

بشرط أن تقدم إلى حد ما مظهراً لطيفًا وعاديًا ، يمكنها من أن تكون هى بالفعل فى أغلب الأحيان السلاح اليومى المخادع والنافذ للجرائم الصغيرة التى لا حصر لها، وذلك دون أن يستطيع أى شخص أن يقول مرة أخرى شيئًا عنها ، ودون أن تجرؤ الضحية نفسها على الاعتراف بها بوضوح .

لأنه لا يوجد شيء يعادل السرعة التى تصل بها إلى المحاور (المحادث) فى الوقت الذى يكون فيه أقل حذراً ، حيث إنها لا تعطى له سوى إحساس دغدغة غير مستحبة أو بحرق بسيط ، والدقة التى تسير بها فى خط مستقيم إلى النقاط الأكثر سرية والأكثر قابلية للانتقاد ، إنها تسكن فى طياته الأكثر عمقًا دون أن يشعر بالرغبة أو الوسيلة أو الوقت للرد عليها ، ولكنها بعد أن تكمن فيه تتضخم ثم تنفجر ثم تنتشر حولها موجات وأمواج تصعد بدورها متلاصقة وتندفع إلى الخارج فى كلمات .

بفضل هذه اللعبة من الأفعال وردود الفعل التى تسمح بها ، فإنها تشكل بالنسبة للكاتب الأدوات الأغلى ثمنًا .

ذلك هو السبب بلا شك - كما يقول « هنرى جرين » - فى أن شخصيات الروايات تصبح كثيرة الثرثرة .

لكن هذا الحوار الذى يميل أكثر فأكثر إلى التنبؤ بمكانة فى الرواية الحديثة التى تتخلى عنها الأفعال لا تتلاءم مع الأشكال التى تفرضها عليه الرواية التقليدية ، لأنه

فى المقام الأول الاستمرارية خارج الحركات الأرضية : هذه الحركات ، المؤلف ومعه القارىء - يجب أن تقدم فى الوقت نفسه مع الشخصية منذ اللحظة التى يتكونون فيها حتى اللحظة التى يتشكلون فيها ، حيث إن قوتهم المتزايدة تجعلهم يصلون إلى السطح ، وذلك لتحريك أحاسيس المحاور والحماية من أخطار الخارج ومن الكبسولة التى تحمى الكلمات ، إذن لا شىء يجب أن يوقف استمرارية هذه الحركات ، أما التغييرات التى تحدث لهم فيجب أن تكون من النوعية نفسها التى تحدث لشعاع مضىء عندما ينكسر وينحرف بمجرد أن ينتقل من مكان إلى آخر .

وهكذا فإن لاشىء يبرر تلك الفقرات الكبيرة وتلك الشروط التى نعتاد على إستخدامها للفصل المفاجىء للحوار من الكلام الذى سبقه ، وحتى النقطتان والشفرتان مازالتا تستخدمان بصورة واضحة للغاية ، لذلك فإننا نلاحظ أن بعض الكتاب (خاصة جوى كارى) يبذلون جهداً كبيراً - بقدر المستطاع - لدمج الحوار مع مضمونه باستخدام الفصلة وبعدها الحرف العالى من الكلمة لإظهار الفصل بين الاثنين .

أما الأشياء الأكثر ضيقًا والتى يصعب الدفاع عنها أكثر من الفقرات والشرط والنقطتين والشفرتين فهى الاصطلاحات الرتيبة والمعوجة مثل : قالت چان ، أجاب بول التى تتناثر عادة فى الحوار ، إنها بالنسبة للروائيين الحاليين تستخدم بصورة أكثر مما كان بالنسبة للرسامين فى الفترة التى سبقت مباشرة مدرسة « الكوبيزم » وهى قواعد الأبعاد : ليست ضرورية ولكنها تعتبر اتفاقية مزعجة والكوبيزم مدرسة فن ازدهرت من ١٩١٠ حتى ١٩٣٠ هدفها إظهار الأشياء مفككة ومكونة من عوامل هندسية بسيطة تذكرنا بالمكسب دون إظهار ملامحها .

لذلك من العجيب أن نرى كيف يبدو أن هؤلاء الروائيين الذين لا يرغبون أن يقلقوا أنفسهم بلا فائدة - كما يعتقدون - ويستمرون فى اللجوء إلى أساليب القصة القديمة بكل ثقة ، لايستطيعون الهروب من نوع من الشعور بالاضطراب بالنسبة لهذا الموضوع بالذات ، كما لو أنهم فقدوا هذه الثقة فى أن يكونوا على حق ويقين ، هذا اللاشعور البرىء الذى كان يعطى لـ : « قال ، استطرد ، أجاب ، ردّ ، تعجب .. الخ » ،

التى كانت تزخرف ببهجة حوارات مدام لافاييت أو بلزاك ، هذا الإحساس بأن تلك الأساليب كانت ثابتة فى أماكنها ، لا غنى عنها وطبيعية هو الذى يجعلنا نتقبلها على الفور دون قلق ودون أن نرى حتى عندما نقرأ اليوم مرة أخرى أعمال هؤلاء الكتاب ، كم يبدو على الروائيين الحاليين بالنسبة لهم الإدراك والقلق وقلة الثقة فى النفس عندما يستخدمون تلك الأساليب .

وتارة أخرى – مثل الرجال الذين يفضلون إظهار عيوبهم وحتى إبرازها ليواجهوا الأخطار وينتزعوا أسلحة النقاد – يتنازلون بفخر عن تلك الحيل (التى تبدو لهم اليوم غليظة للغاية وسهلة للغاية) التى كان يستخدمها الروائيون القدامى بخالص النية بغرض تنويع أساليبهم بصورة مستمرة وعرض الصورة الرتيبة والمعوجة لهذا المنهج بأن يكرروا دون كلل وبكل اهمال أو سذاجة : قالت جان ، قال بول ، قال جاك ، والنتيجة الحتمية هى ارهاق القارىء وإزعاجه أكثر وأكثر .

وفى بعض الأحيان يحاولون إخفاء هذه المصطلحات المزعجة « قالت جان » « أجاب بول » بأن يكتبوا بعدها فى كل مناسبة الكلمات الأخيرة المكررة فى الحوار : « لا ، قالت جان ، لا » أو « انتهى الأمر ، قال بول انتهى الأمر » ، وهذا ما يعطى كلمات الأشخاص لهجة تنتابها العظمة ، مشبعة بالأحاسيس ولا تعكس بوضوح غرض الكاتب ، وفى أحيان أخرى فإنهم يلقون بقدر الإمكان تلك الإشارات المضجرة فى الحوار وفى كل لحظة يدخلون عاملا أكثر اختلافًا لا تستدعيه أية ضرورة كما نلاحظ : ابتسمت جان : « سأترك لكم الخيار » أو « نظرت إليه جان » أنا التى فعلت ذلك » .

هذا اللجوء إلى حيل ظاهرة للغاية وهذه المواقف المربكة تعتبر بالنسبة لأتباع الكتاب الجدد من أكثر الأشياء راحة ، فهم يرون فيها علامات تدل على شىء آخر ، ودليلا على أن شيئًا ما يتحلل وأن شكًا ما يتسرب بمكر فى العقول التقليدية عن الطبيعة القانونية لحقوقهم ، للاستمتاع بميراثهم ، والذى يجعل منهم – دون أن يدركوا – طبقات مميزة قبل الثورات – منعًا لاضطرابات مستقبلية .

لم تكن صدفة فى الحقيقة أن يحدث ذلك أثناء استخدام تلك الاصطلاحات الموجزة – التى تعتبر فى الظاهر خفيفة للغاية – مما يجعلهم يشعرون بالانزعاج الشديد ، إنها إلى حد ما رمز النظام القديم ، والنقطة التى تنفصل عنها بكل وضوح فكرة القصة الجديدة والقديمة ، إنها تحدد الموقع الذى يحدد فيه القاص دائمًا شخصياته : فى نقطة بعيدة عنه بقدر ما هى بعيدة عن قرائه ، فى المكان الذى يوجد فيه لاعبو مباراة التنس ، بينما القاص يشبه الحكم على مقعده العالى يراقب اللعب ويعلن النتائج للجمهور (وهنا القراء) الموجودين فى المدرجات .

لا القاص ولا القراء ينزلون من أماكنهم ليلعبوا بأنفسهم اللعبة كما لو كانوا لاعبين .

وهذا ما يبدو صحيحًا عندما يتحدث الشخص فى الضمير الأول بمجرد أن يتبع كلامه الشخصى بـ : أقول ، حرضت ، أجابت . الخ .. إنه يشير إلى أنه لا ينفذ بنفسه ولا يجعل قراءه ينفذون الحركات الداخلية التى تعد الحوار منذ اللحظة التى تنشأ فيها وحتى اللحظة التى تظهر فيها إلى الخارج ، ولكن عندما يضع نفسه على مسافة من نفسه فإنه يظهر هذا الحوار أمام قارىء غير مستعد بالقدرالكافى ولأن له من ينذره .

وبعد أن وضع نفسه فى الخارج وعلى بعد من شخصياته ، يمكن للقاص أن يلجأ إلى أساليب تبدأ من أسلوب البهافيورتسيين إلى أسلوب بروست .

ويمكنه مثل البهافيورتسيين أن يجعل شخصياته تتكلم دون أى استعداد وهو واقع على مسافة إلى قدر ما بعيدة ، ويكتفى بأن يبدو وكأنه يسجل حواراتهم ويعطى بذلك لنفسه الإحساس بتركهم يعيشون « عيشة خاصة بهم » .

ولكن لا شىء يخدع مثل هذا الشعور .

– لأن هذا الذيل الصغير الذى يتابع من خلال القصص كلامهم ، لو أنه أظهرأن الكاتب يترك الزمام لمخلوقاته ، فإنه ينكر فى الوقت نفسه أنه مازال يمسك بشدة فى يده بالمقاليد ، هذه الكلمات :قال ، استطرد ، الخ ، التى تضاف بخفة وسط الحوار ،

أو أن تسترسل ، تنكّر برصانة أن المؤلف مازال هنا ، وأن هذا الحوار من القصة ، على الرغم من مظاهره المستقلة ، لا يمكن – مثلما يفعله حوار المسرح – أن يستغنى عنه وأن يبقى فى الهواء بمفرده ، إنها الرباط الخفيف ولكنه المتين الذى يوصل ويُخضع أسلوب ولهجة الشخصيات إلى أسلوب ولهجة المؤلف .

أما عن الارتباطات والدلالات المجوّفة التى يعتقد مؤيدو هذا النظام أنهم يحصلون عليها عندما يمتنعون عن شرحها ، فإنه من الفضول أن تسأل القارىء الأكثر وعياً والأكثر حساسية أن يكشف لنا بصدق عن الذى يدركه ، وهو بذلك ينفرد بنفسه ، من كلام شخصياته ، ما الذى يخمنه من كل هذه الأفعال الصغيرة التى تبسط وتدفع الحوار إلى الأمام ، تعطيه معناه الحقيقى ؟ أنه من الأكيد أن الليونة والمرونة والتنوع وسلاسة الكلام تسمح للقارىء أن يشعر من ورائها بحركات أكثر عددا وأكثر رقة وأكثر سرا من التى يمكن أن نكتشفها من وراء الأفعال ، وسوف نفاجأ مع ذلك ببساطة وفظاعة المدى التقريبى لتكهناته .

ولكننا نخطىء إذا قمنا بلوم القارىء .

لأنه جعل هذا الحوار « حيا » إلى حد كبير ومحتملا فإن هؤلاء القصاصين يعطونه الشكل التقليدى الذى يكتسبه فى الحياة الجارية : هذا الحوار يذكر كثيراً القارىء بالحوارات التى اعتاد على تسجيلها بنفسه على عجالة ، دون أن يطرح على نفسه أسئلة كثيرة ودون أن يبحث – كما يقال – عن التقيدات (فليس لديه الوقت ولا الإمكانيات ، وهذا بالتحديد هو عمل الكاتب) ، ويكتفى بأن يفهم من وراء الكلمات ما يتيح له إيجاد حل بقدر الإمكان لتصرفاته الشخصية ، وهو يتجنب التباطؤ بصورة معتلة على أحاسيس مبهمة وقابلة للشك .

وأكثر من هذا ، الذى يكتشفه القارىء من خلال تلك الحوارات الرومانسية – التى تحمل معانى خفية ثقيلة أكثر من تلك التى أرادها المؤلف وهى أشياء قليلة بجانب ما يمكن أن يكتشفه بنفسه عندما يراقب ويسمع متحدثيه وهو يشارك فى اللعبة بينما كل غرائزه الدفاعية والهجومية فى حالة يقظة وعلى أهبة الاستعداد .

إنه شيء قليل بجانب ما يكشف عنه قارىء الحوار المسرحي .

لأن الحوار المسرحي ، الذي يستغنى عن أوصياء ، حيث لا يُشْعِر المؤلف أنه هنا كل الأوقات ، وهو جاهز للمساعدة ، إن هذا الحوار الذي يجب أن يكتفي بنفسه والذي يبني عليه كل شيء يعتبر أكثر جمعًا ، وأكثر كثافة وأكثر حدة من الحوار الرومانسي : إنه يجمّع بصورة أكبر كل قوى المشاهد .

خاصة وأن الممثلين حاضرون ليمهدوا له الطريق . إن كل عملهم ينطوي بالفعل على إيجاد أنفسهم وإعادتها على حساب جهود مضنية وطويلة ، من خلال حركات داخلية وضيعة ومعقدة هي التي دفعت الحوار إلى الأمام والتي أثقلته وضخمته وجعلته قادراً على توصيل هذه الحركات إلى المشاهدين من خلال إشاراتهم وإيماءاتهم ونبرات أصواتهم وصمتهم .

إن الرومانسيين « البهافيورتسيين » الذين يفرطون في استخدام الحوارات المرصعة بإشارات مختصرة يدفعون الرواية بخطورة نحو مجال المسرح حيث لا يمكن إلا أن يجد نفسه في حالة أدنى منه ، وعند التفريط في الوسائل التي تتمتع بها القصة وحدها ، فهم يفرطون فيما يجعل منها فنًا خاصًا ، لكي لا نقول فنًا باختصار .

تبقى إذن الطريقة المضادة ، طريقة بروست : اللجوء إلى التحليل ، إن الميزة التي تتمتع بها في كل الأحوال مقارنة بما سبقها هو الإبقاء على الرواية في الأرض الخاصة بها واستخدام الرسائل التي يمكن للرواية فقط أن تقدمها ، ثم إنها تقوم على إعطاء القراء الذين من حقهم انتظاره من الروائي : زيادة خبرتهم ليس فقط توسعياً (إن هذا يعطى لهم وبصورة أفضل وبطريقة أكثر فاعلية من خلال المستند والخبر الصحفي) بل في العمق ، وبصفة خاصة فإنها لا تؤدي ، تحت غطاء المسمى بالتجديد إلى التمسك بالماضي بل إنها تنفتح بصورة كبيرة على المستقبل .

وبالنسبة للحوار بصفة خاصة فإننا لا نبالغ إذا قلنا إن بروست نفسه تفوق أكثر من أي روائي آخر في الوصف الدقيق ، الموجز ، الرقيق الذي يعطي إيماءات إلى

أعلى الدرجات عن الملامح الشكلية ، عن النظرات ، عن أبسط نبرات وتغييرات صوت شخصياته ، وهو يطلع القارئ ، مثلما يمكن أن يفعله أداء الممثلين ، عن المعانى الخفية لكلماتهم ، إن بروست لم يكتف أبداً - إذا صح القول - بالوصف البسيط ولا يترك إلا نادراً الحوار ليفسره القارئ كما يشاء ، إنه لا يلجأ إليه إلا إذا كان المعنى الظاهر لكلماتهم يشمل بالتحديد المعنى الخفى .

على أن يكون بين الحديث والحديث الأقل اطراداً فارقا بسيطا للغاية بحيث لا يلتحمان تماما ، فإنه يتدخل فى الحال تارة قبل أن يتكلم الشخص ، وتارة بمجرد أن يتكلم حتى يبيِّن ما يراه ويشرح كل ما يعرفه ، ولا يترك للقارئ أى شك أكثر من ذلك الذى يضطر إلى الشعور به ، رغم كافة الجهود ، بالنسبة لوضعه المميَّز ولآلات التحقيق القوية التى خلقها .

لكن هذه الحركات العديدة والصغيرة التى تُعد الحوار تشكل بالنسبة لبروست من المكان الذى يراقبها مثلما تشكل لمصمم الخرائط الجغرافية الذى يدرس منطقة أمواج وعواصف المياه وهو يحلق فوقها .

إنه لا يرى ولا يعيد سوى الخطوط العريضة الساكنة التى تشكلها هذه الحركات ، والنقاط التى تلتقى حولها هذه الخطوط وتتقاطع أو تفترق ، إنها تتعرف من بينها على تلك التى تم تنقيبها من قبل والتى يشير إليها بأسمائها المعروفة : غيرة ، تعال ، خشية ، تواضع .. الخ .. إنه يوصف ويصنِّف ويسمى تلك الأشياء التى اكتشفها ويحاول أن يستخلص من ملاحظاته الجغرافية الشاسعة التى تمثل مناطق تعد للغالبية غير مكتشفة تماماً .

ومن جانبهم فإن القراء يثبتون أعينهم على عصا المايسترو بقدر ما يستطيعون من انتباه ويبذلون ما فى وسعهم ليشاهدوا بصورة جيدة ليحفظوا جيداً ويفهموا جيداً ، ويشعروا أنهم كوفئوا على آلامهم عندما ينجحون فى معرفة هذه الخطوط الكثيرة والمتعرجَة فى معظم الأحيان ويراقبونها بأعينهم حتى النهاية وهى شبيهة بالأنهار عندما تصب فى البحر والتى تتقاطع وتفترق وتتلاحم مع كتل الحوار .

ولكن عندمـا ينـادى بالانتبـاه الطـوعى للقـارىء وبذاكـرته وهـو يتـحـدث دون انقطاع عن قدراته على الفهم والتعقل ، فإن هذه الطريقة تتخلى فى الوقت نفسه عن كل ما يبنى عليه (البهافيورتسيين) آمالهم بتفاؤل مضطرد : هذا الجزء من الحرية ومن الغمـوض الذى يعـجـز القلم عن وصـفـه وهـذا الاتصـال المبـاشـر والحـسـاس بالأشيـاء التى تعـمل على إظـهـار القـوى الغـريزية للقـارىء تعد ثروات لا شـعـورية وسلطات تكهنية .

وإذا كان واثقًا من النتائج التى يحصل عليها (البهافيورتسيين) وهو ينادى تلك القوى العمياء حتى التى توجد فى مؤلفاتهم حيث تكون الاشتباكات هى الأكثر غنى والإشـارات الفارغـة هـى الأكثـر عـمـقًا وهى فى النهـاية أكثـر فـقـرا مما يريدون أن ينتقدوه ، ومـع ذلك فإن هذه القوى موجودة وإن إحدى ميزات العمل الرومـانسى هى السماح لها أيضًا بالوجود .

ولكن برغم هذا اللوم الحـاد نسـبيًـا الذى يمكن أن نوجـهـه للتـحليل ، فـإنه من الصعب اليوم أن نهمله دون أن ندير ظهورنا للتقدم .

أليس من الأفـضل أن نحـاول على الرغم من كل هذه العوائق وكل خـيبـة الأمل المكنة وإتقـان هذه الآلة حتى نجعلها تتـأقلم مع البحوث الجديدة وحتى يمكن لرجـال جدد أن يكملوها بدورهم ، مما يسمح لهم أن يجعلوا الوصف أكثر إقناعًا مع المزيد من الحقائق والحياة للمواقف وللأحاسيس الجديدة ، وذلك بدلا من الاعتياد على طرق أنشئت لفهم ما لا يعد اليوم سوى مظاهر والميل إلى الدعم الدائم للميل الطبيعى لكل منا نحو التصوير الخادع للعين ؟

إذن من الجـائز لنا أن نحلم – دون إخـفـاء على النفس كل مـا يفـرق بين هـذا الحلم وتحـقـيقـه – بتقنية كفيلة بأن تغرق القارىء فى مـوجة هذه الأعمـال الدرامية الخفية التى لم يجد بروست الوقت إلا للتحليق فوقها والتى لم يلاحظ ولم يذكر سوى خطوطها العريضة السـاكنة : تقنية تعطى للقارىء الإحساس بأنه يقوم بنفسه بعمل تلك الأفعال بضمير أكثر وضوحًا ، وبترتيب أفضل وبدقة وقوة أكثر مما يستطيع أن

يفعل فى الحياة ، وبدون أن تفقد هذا الجزء من عدم التحديد ، وعدم الشغف وهذا السر الغامض الذى ينتاب أفعاله بالنسبة للذى يعيشها .

إن الحوار ، الذى لن يكون أى شىء آخر سوى العاقبة (النتيجة) أو فى بعض الأحيان إحدى جمل هذه الأعمال الدرامية ، سوف ينقذ نفسه بطبيعة الحال من المواثيق التى كانت تجعل وسائل القصة التقليدية لا مفر منها ، إن القارىء سوف يعلم دون أن يشعر ومن خلال تغيير فى الإيقاع أو فى الشكل الذى تلازم أحاسيسه الخاصة وتدعمها ، أن الحدث قد مرّ من الداخل إلى الخارج .

إن الحوار ، الذى يهتز وتضخمه هذه الحركات التى تدفعه إلى الأمام وتوصله لقوس الدائرة ، سيكون واضحًا بقدر وضوح الحوار المرئى ربما كان ابتذاله الظاهر معًا .

والمسألة لا تعدو أن تكون بطبيعة الحال سوى بحوث ممكنة وآمال .

ومع ذلك فإن هذه المشاكل التى يعرضها الحوار يوميًا وبطريقة أكثر إلحاحًا على الرومانسيين ، سواء أبوا أم لم يأبوا ، تم حلها إلى حد ما ولكن بطريقة مختلفة بواسطة كاتبة إنجليزية غير معروفة حتى الآن وهى إيفى كامبتون بورنيت .

إن الحل المبتكر الأنيق والقوى الذى نجحت فى إيجاده يكفى لأن يجعلها تستحق المكانة التى أوصلها إليها النقد الإنجليزى بإجماع الرأى وجزء من الجمهور الإنجليزى ، ألا وهى أنها أحد كبار الرومانسيين الذين عرفتهم انجلترا على مدى تاريخها .

ولا يسعنا سوى أن نحيى بإعجاب قوة بصيرة النقد والجمهور اللذين نجحا فى رؤية الجديد والهام فى عمل محيّر من أوجه نظر عديدة .

فى الواقع فإن الأوساط التى تصفها إيفى كامبتون بورنيت (البرجوازية الفنية وطبقة النبلاء الانجليز الصغيرة ما بين ١٨٨٠ و ١٩٠٠) ليست من موضوعات الساعة ، وهى محدودة للغاية مثل الدائرة الأسرية التى تتحرك داخلها شخصياتها

وكذلك تعتبر أوصاف أشكالها الجسدية التى تصفها من خلال الأشياء البالية للغاية ، ليست أكثر دهشة من الطريق التى تنتهى به – طبقاً للوسائل الأكثر انكلينية – الأحداث المثابرة الرتيبة التى تثير بها وتحل المشاكل نفسها بصورة متطابقة وذلك خلال أربعين عاماً من العمل ومن خلال أربعين عملًا .

ولكن تتميز كتبها بهذا الشىء الجديد للغاية : إنها ليست سوى حوارات طويلة ومتتابعة ، وهنا تعرضها الكاتبة طبقًا للطريقة التقليدية ، وهى تقف على مسافة من شخصياتها ، مسافة كبيرة ذات أبهة ، وهى تكتفى فى معظم الأحيان ، كما يفعل (البهافورتسيين) بتكرار كلماتهم وإطلاع القارىء بهدوء ، دون أن تبحث عن تنويع أساليبها ، بالطريقة الرتيبة : قال س ، وقال ج .

لكن هذه الحوارات التى يعتمد عليها كل شىء لا تتمتع بأى عامل مشترك حيث تصطحبها هذه المحادثات الرشيقة والمتشابهة والتى إذا ما تركت لنفسها أو إذا صحبتها بعض الإيضاحات الموجزة ، تهدد بأنها تذكرنا كل يوم أكثر فأكثر بهذه السحب الصغيرة المحصورة فى حدود خط غليظ والتى تخرج من أفواه الشخصيات على الرسوم المضحكة .

تلك الجمل الطويلة المصطنعة ، الجامدة والمتعرجة لا تذكرنا بأى حديث مسموع ، وعلى الرغم من ذلك فإن كانت تبدو غريبة ، فإنها لا توحى أبداً بالكذب أو عدم الجدوى .

ذلك لأنها تقع ليس فى مكان خيالى ، ولكن فى مكان موجود فى الحقيقة : فى مكان ما على هذه الحدود المتموجة التى تفصل الحديث عن الحديث المتفرع ، إن الحركات الداخلية التى يعد الحوار نهاية لها أو بمعنى آخر النقطة القصوى لها متبعة بحرص لتلتصق فى الخارج بمستوى واحد ، هذه الحركات تحاول هنا أن تظهر فى الحوار نفسه ، وحتى يقاوم ضغوطها المتواصلة ولاحتوائها فإن الحديث يصير عليها ويتظاهر بالعظمة ويأخذ هذا المظهر المحترس والبطىء ، ولكن تحت ضغوطها نجد أنه يتمدد ويلتوى فى جمل طويلة ومتموّجة . هناك لعبة ضيقة ورقيقة ومتوحشة بين الحديث والحديث المتفرع .

وفي معظم الأحيان فإن الداخلي هو الذي ينتصر . في كل لحظة شيء ما يتلاصق ، يظهر ، يختفي ثم يعود . شيء ما هنا يهدد في كل لحظة بتفجير كل شيء ، إن القارئ المتوتر باستمرار والمترصد كما لو كان في المكان الذي يوجه إليه الحديث يجنّد كل حواسه الدفاعية وكل مواهب إدراكه السريع وذاكرته وقدراته في الحكم والتعقل : هناك خطر داهم في هذه الجمل الناعمة ، ودوافع قاتلة تتسرب في القلق الودود ، وعبارة من المحبة تقطّر فجأة سماً رقيقاً .

وفي بعض الأحيان يبدو أن الحديث العادي هو الذي ينتصر ويدفع إلى أبعد حد الحديث المتفرع ، وأحياناً في الوقت الذي يعتقد فيه القارىء أنه يمكنه في نهاية الأمر أن يسترخي ، يخرج فجأة الكاتب من صمته ويتدخل لإخباره بصورة موجزة ودون أي شرح أن كل الذي قيل تواً كان باطلا .

ولكن القارىء لا يمكن أن يتم إغراؤه إلا نادراً لكي يتخلى عن يقظته ، إنه يعرف أن كل كلمة لها حسابها ، الأمثلة ، والاستشهادات ، والاستعارات والمصطلحات المعروفة أو الإنشائية أو المتصنعة ، الإسفاف والابتذال والتكلّف والعبارات غير متلاحمة المعاني التي تزيّن بمهارة هذه الحوارات ليست - كما هو الحال - في القصص العادية ، العلامات المميزة التي يلصقها الكاتب صفات شخصياته ليجعلها أكثر تعرفاً ، أكثر ألفة وأكثر « حياة » : إنها هنا ، نشعر بذلك ما تكونه في الحقيقة : نتيجة حركات صاعدة للأعماق ، عديدة ومختلطة ، على أن الذي يلمحها في الخارج يعانقها في لمح البصر ولا يمكن أن يكون لديه الوقت ولا إمكانية أن يفترق عنها أو أن يسميها .

وهذه الوسيلة تكتفي بلا شك بأن تجعل القارىء يشك في كل لحظة في وجود وتعقد وتنوع الحركات الداخلية ، فهي لا تعرّفها كما يمكن أن تفعلها الوسائل التقنية التي تلقي القارىء في أمواجها وتجعله يسبح بين تياراتها ، إن لديها على أقل تقدير بالنسبة لهذه التقنيات هذا التفوق وهو أنها استطاعت أن تصل دفعة واحدة إلى الكمال ، وهكذا نجحت في أن تعطي للحوار التقليدي أكثر الضربات شدة التي تلقاها حتى الآن .

ومما لا شك فيه أن هذه التقنية ، مثل كافة التقنيات الأخرى ستبدو فى يوم قريب وهى لا تستطيع قط أن تصف سوى المظهر، ولا يوجد شيء أكثر راحة وأكثر دفعا من هذه الفكرة ، ستكون علامة على أن كل شيء على ما يرام ، وأن الحياة مستمرة وأنه يجب عدم الرجوع إلى الوراء بل الاجتهاد للمضى قدماً .

إن . إن . ار . إف

يناير ، فبراير ١٩٥٦



ما تراه العصافير

من بين أجمل موضوعات التأمل التى يهديها إلينا موقف الجمهور من الأعمال الأدبية ، وخاصة القصة ، نلاحظ بكل تأكيد أن أجملها هى التعجب والحب المجمع عليه وبدون تحفظات لهذا الجمهور للروائع الخالدة مع أنه يعتبر منقسماً بشدة ومتقلباً بشدة وهوائيا بشدة ، والمقصود هنا بديهيًا ليس القرّاء الذين يعجبون عن ثقة وبالرجوع إلى العارفين ، ولكن هؤلاء الذين تبدو لهم هذه الأعمال أليفة جدا حتى إننا نضطر إلى الاعتقاد بأنهم يجدون متعة حقيقية وهم يباشرونها .

إننا نعلم ما هى الصفات الجميلة التى أُتفق على التفكير فيها والتى من المفترض أن تجلب السعادة للذين يشعرون بها ، فلابد أن ننبهر ومع ذلك فإننا نتردد ، إن المعجبين بهذه الأعمال يتحدثون عنها معظم الأوقات وبصورة غريبة للغاية .. إننا نندهش من هذه التفاصيل غير المهمة التى يبدو أنها استوقفت أنظارهم بصفة خاصة والتى يبدو أنها علقت بأذهانهم : أموراً تافهة يمكنهم أن يجدوها فى أعمال هى الأخرى خالية من كل قيمة أدبية مثل الخصائص الجسمانية ، والعادات المضحكة ، ومعالم صفات بعض الشخصيات ، والحكايات المضحكة ، والاعراف الحديثة ، والنصائح العملية ، ووصفات للنجاح وقواعد التصرف الخ ، التى يمكن أن تذكرنا قليلًا بهذا التعليق الذى يقول رايلك إنه سمعها أمام لوحة زوجة سيزان : « كيف استطاع أن يتزوج امرأة بهذه البشاعة » ؟ أو بهذا التعليق الآخر أمام رسم لفان جوخ : « مسكين هذا الرجل ، نرى جيداً أنه قبض عليه » .

ولكن عند التفكير فى هذين التعليقين ، فإن ملاحظات من هذا القبيل ليس بها ما يدعو للقلق الشديد ، وعلى العكس فإنها تطمئن أن المسألة يمكن أن تكون هنا هذه العادات المعروفة والتى تعتبر إلى حد ما من العبارات الطليقة التى تكشف عن خصوصية كبيرة ، تلك الطريقة التى تبرز تفاصيل غير هامة يمكن أن تعنى أنه من المعلوم ومن المعروف ما هو الشىء الذى يعد الفائدة الحقيقية لهذه الأعمال ، أو ربما

هناك شعور بالخجل يجعلنا نتكلم عما يجيش كثيراً فى صدورنا ، أم أن هناك نوعًا من التعالى أن يظهر الشخص على أنه مدع ومشمئز من كل شىء ، كما هو الحال بالنسبة لهذه الشخصية من « بابيت » التى كانت تقول إنها تحب روما بصفة خاصة بسبب مأكولات FETTUCNE التى يمكن أن نجدها فى سطح TRATTORIA فى شارع « السكروفا » وعلى كل فليس هناك شىء خطير فى أى الأحوال ، لا شىء يهم لكى نبيح عن طريق تعد مخالفة لسر اللقاء الثنائى المحترم للغاية بين روائع الأدب وقرائه ، ويسرع المرء فى أن يرمى على هذه الوحدة التى تستحق كل التشجيع الستار المنسوج بالخجل والثقة والاحترام الذى تستخدمه عادة فى تغطية أنواع الوحدة الشرعية ، ما لم يحدث من آن لآخر شىء من الاضطراب الحقيقى .

ويحدث فى بعض الأحيان أن نوعا من الدوار - مفهوم عند الأشخاص المهتمين بالقراءة الغزيرة - ينتاب النقاد الأكثر سماعًا : فهم فجأة يصرخون بأنه عمل رائع ويعظمون فى كتاب خال من أى قيمة أدبية ، كما سيثبت ذلك بعد فترة زمنية قصيرة عدم المبالاة تجاهه ثم النسيان الذى سيندرج فيه بلا تردد بسبب ضعفه .

وبعدها ترتفع أمواج حقيقية لتحمل الجمهور إلى قمة الإعجاب والحماس .

نندهش عندما نرى - بعد أن أبيحت كل المحرمات - بأى حس يلهم الهواة الأكثر إخلاصاً والأكثر حماساً لروائع الأدب ، الذين يبدون عادة أمام عمل جديد فى منتهى الانغلاق والصرامة والرقة وهم يعترفون بأنها أكثر إشباعاً (ولماذا يخفون ذوقاً تقاسمه النقاد الأكثر احتراماً) حتى من تلك التى تقدمها لهم كبرى أعمال الماضى، هنا لا ضرورة لأى تكيّف ، ندخل دون جهد ، ونرى أنفسنا فى الحال بلا نزول ولا صعود ، فالأشخاص يشبهوننا أو يشبهون الناس الذين نعرفهم ، أو يشبهون ما نعتقد أنه يجب أن يكونوا عليه مثل معاصرينا الذين ينبغى أن نعرفهم ، إن مشاعرهم وأفكارهم وصراعاتهم والمواقف التى يجبرون أنفسهم عليها والمشاكل التى لابد أن يجدوا حلولًا لها ، وآمالهم ويأسهم هى نفسها التى تنتابنا ، نشعر أننا داخل حياتهم مثل السمك فى الماء ، وعبثًا تظهر بعض العقول السفسطائية وبعض الذين لا يتأقلمون على نوع من الكتمان ويقولون إنه غياب الفن بطريقة مبهمة تجعلهم

يتبرمون ، أو ربما بسبب ضعف الأسلوب ، وسرعان ما تعاملهم بخشونة ، إنهم يجنبون نحوهم عدم الرضا العام ويخلقون حولهم الحذر والعداوة ، ويجعلون الناس تعاملهم على أنهم من مؤيدى الفن للفن ويتهمون بالتمسك المفرط بالشكليات ، ومن الضرورى القول بأنهم لا يسرقونها ، أيعقل أن يرجع الشكل إلى السخرية بطريقة غير ملائمة كلية ، أن نمس موضوعات بهذه الخطورة بحماقة واستخفاف زائد ؟

وتمضى الشهور فى أغلب الأحيان والسنوات ونحن نشهد هذا الحدث المدهش ، إن القراء الجدد لهذه الروايات وحتى أكثر المعجبين بها ، عندما يقومون لسوء الحظ وبعدم تبصر بفتحها مرة أخرى يشعرون عند الاتصال بها بـ الإحساس الأليم الذى تشعر به حتما العصافير التى تحاول التقاط عنب « زوكسيس » الشهير ، فلا يرونه غير صورة خادعة للعين ، صورة مسطحة وساكنة ، إن الأشخاص يشبهون الإنسان المصنوع من الشمع الذى صمم طبقًا للمعايير الأكثر سهولة والأكثر ، صلاحية ، ومن الواضح أن هذه الكتب لا يمكن – مثل بعض روايات الماضى – أن تستخدم كمستندات دالة على عصرها لأننا نجد صعوبة بالغة فى الاعتقاد بأن هذه النماذج الصبيانية ، هذه الدمى (جمع دمية) التى تقلد المظهر الأكثر بشاعة ، وهو مظهر أبطالها ومن الممكن أن تكون قد أحست بالشعور ، وواجهت الصراعات واضطرت إلى إيجاد حل للمشاكل التى أحس بها وواجهها واضطر إلى إيجاد حل لها الرجال الذين كانوا يعيشون فى عصرهم .

ما الذى حدث إذن ؟ وكيف لنا أن نفسر مثل هذا التحول الجوهرى ؟

من الملائم أن نلاحظ بادىء ذى بدء أن مؤلفى الأعمال التى تهمنا ليسوا مجردين من الموهبة ، فهم يمتلكون بلا جدال ما اتُفق على تسميته بمواهب الروائى ، فهم يعرفون ليس فقط اختراع عقدة وتطوير حدث وخلق ما نسميه « المناخ » بل أيضًا وبصفة خاصة التقاط المعانى وإعطاء الشبه ، كل حركة من شخصياتهم والطريقة التى يملون بها شعرهم ويعدلون بها ثنى سراويلهم ويشعلون بها سجائرهم أو يطلبون من خلالها القهوة بالحليب ، وكذلك الكلمات التى يتفوهون بها ، والشعور الذى ينتابهم والأفكار التى تمر بخاطرهم ، تعطى فى كل لحظة للقارىء الانطباع المشجع والطريف

للتعرف على ما كان يمكن له أو كان فى مقدورة أن يلاحظه بنفسه ويمكننا القول إن فرصة الرومانسيين الكبيرة وسر سعادتهم وسعادة قرائهم تكمن فى أنهم يأتون لإقامة مركز ملاحظتهم بكل طبيعية فى هذا المكان بالذات الذى يضعه فيه القارىء ليس فى مكان أقصر حيث يوجد فيه كتاب وقراء القصص الطويلة ، ولا فى مكان أبعد فى هذه الظلال السرية ، فى هذا الغليان المشوش حيث تلفظ فيه كلماتنا ، لا ، هنا بالذات حيث اعتدنا على أن نضع أنفسنا فيه ، عندما نريد أن نطلع أنفسنا أو الآخرين بصورة واضحة عن شعورنا وانطباعاتنا وحتى لو أننا حكمنا على ذلك من خلال مناقشات الأشخاص الأكثر وعيًا فى مجال علم النفس ، بمجرد أن يقوموا بتبادل الأسرار أو الطعونات وأن يصفوا أنفسهم أو يصفوا الآخرين ، يوجد هؤلاء الرومانسيون فى المكان الأبعد والمكان الأكثر عمقًا بقليل جداً .

بفضل هذا الموقف السار ، يضعون قراءهم فى موضع الثقة ، إنهم يعطونهم الإحساس بأنهم فى بيوتهم وبين أشياء أليفة لهم ، إن شعورا بالتعاطف والتضامن وكذلك بالمعرفة يربطهم بهذا الرومانسى الذى يشبههم إلى حد بعيد ، والذى يمكنه أن يعرف تماماً ما الذى يشدون به هم أنفسهم ، ولكنه فى الوقت نفسه – وهو أكثر ذكاءً منهم بقليل ، وأكثر انتباهاً وأكثر خبرة – يكشف لهم عن حقيقتهم وحقيقة الآخرين أكثر بقليل من الذين يعتقدون أنهم يعرفونه ، ويصحبهم ، وقد شجعهم جهد بسيط جداً زائد ، ولا يهدئون من سرعة سيرهم أو أن يتوقفوا ، يصحبهم إلى ما يصبون إليه عندما يقرأون كتابا كنوع من العون فى وحدتهم ، يصف حالتهم ، ويظهر الجوانب السرية فى حياة الآخرين ، بنصائح مليئة بالحكمة ، وحلول صائبة للصراعات التى يعانون منها بمزيد من الخبرة وإحساس يعيش حيوات (جمع حياة) أخرى .

هذه الحاجات تبدو طبيعة للغاية والفرحة التى يولدها رضاهم تبدو قوية للغاية لكى ندرك عدم الصبر الذى يتركه عند هؤلاء القراء – عندما يشعرون أنهم فى غاية الرضا – وهم مثقلين وقت فرحتهم والذين يأتون ليحدثوهم عن « الفن » أو « الأسلوب » .

ماذا يهم هؤلاء القراء إذا لم تكن هذه الأعمال لتنوم ؟ ولو جاء اليوم الذى بفضل هذه الكتب ، تزول العقبات التى يواجهونها ، ويتحول موقفهم وتتنير أحاسيسهم ويثار

حب استطلاعهم عن طريق أنماط جديدة من الحياة ، فإن الاهتمام بهذه الأعمال سوف يزول وتختفي الاثارة التي يولدونها ، فلا شيء يقال هنا عن طريق الخطأ إذا ما ندمنا عليه ، ما هي الحاجة التي تدعو إلى تخزين أعمال في مظهرها عديمة الجدوى لمستقبل غير معروف ؟ يتحتم تقديم مساعدة فعلية بأقصى سرعة إلى رجال عصره .

أن يستثمر كتاب ، فهذا هو الشيء الطبيعي والصحيح ثم نرميه ونستبدله .

وسوف يكون هذا الرأي من الحكمة الواضحة للغاية حتى إنه لا أحد يفكر في الاعتراض عليه إذا لم تكن هذه النقطة المقلقة موجودة بالتحديد : هذا الانطباع الصعب – بمجرد أن تزول الاثارة التي تعطيها هذه الأعمال – بأن ما كانوا يكتبونه لم يكن هو الحقيقة ، أو بمعنى آخر لم تكن سوى حقيقة ظاهرية ، لاشيء سوى المظهر الأكثر فراغًا والأكثر ابتذالا ، أكثر ابتذالا وأكثر موجزاً ، على عكس ما كان يبدو في بادىء الأمر وما كنا نلاحظه بأنفسنا مهما كنا على عجلة ومهما كنا غافلين .

نحن نعرف إلى أي مدى يمكننا أن نكون جهلة ومسرعي التصديق في عجلتنا ، في الضرورة التي نحن فيها ، في كل لحظة لكي نذهب إلى الأكثر عجلة وأن نهدي أنفسنا بناء على المظاهر الأكثر غلظة ، يكفي أن نتذكر ما هو التجلي الذي أنزله علينا المونولوج (مفاجأة الإنسان نفسه) الداخلي ، الحذر ، الذي انتابنا ومازال ينتابنا أحيانًا عند النظر إلى جهود جيمس أو بروست لإظهار وسائل العمل الحساسة لأجهزتنا الداخلية ، بأي عجلة نوافق على الاعتقاد بأن شبكة كهذه – مثل التحليل النفسي – موضوعة على هذه الكتلة الضخمة المتحركة التي تسمى « منبر الضمير » حيث يمكننا أن نجد كل ما نريد ونعطيه بالكامل ونلاحظ كافة تحركاته ، وبأي رضا وبأي شعور من الخلاص جعلنا نقتنع ، يقينا ، في معظمنا ، مقتنعين بأن « منبر الضمير » هذا الذي كان لا يزال من وقت قريب خصبًا للغاية بالنسبة للاكتشافات لم يكن له وجود ولم يكن أي شيء : فراغ وهواء .

ولكن الشيء الذي يجعلنا نفقد كل حكم يصل بصدقنا إلى ذروته هو تلك الحاجة التي تدفعنا إلى البحث في الروايات عن هذه القناعات التي تحدثنا عنها من

قبل والتى يجب وصفها بأنها أدب فوق العادة بما أن هناك أعمالا خالية من كل قيمة أدبية مثلها مثل مؤلفات وصلت إلى أعلى درجات الكمال يمكنها أن تعطيها لنا .

وعليه فإن قابليتنا للإيماء وقابليتنا لليونة الشديدتين للغاية تصبحان بالفعل مدهشتين : فى حالة عدم الصبر التى نحن فيها للاستمتاع بهذه الملذات التى تقدم لنا بسخاء كبير فى هذه الكتب ، نبحث عن معرفة أنفسنا فى الصورة الأكثر غلاظة ونجعل من أنفسنا بخاطرنا أناسا عديمى الصلابة حتى يمكننا الانسياق بسلاسة فى النماذج المعدة كاملة والتى تنتصب لنا ، ونصبح فى نظرنا نحن exsangues وفارغين للغاية حتى إنه يبدو لنا - مهما كانت هذه الأشكال ضيقة ، أنها تمتلكنا كلية ، ولكن لا يصل الأمر إلى الأوراق المطبوعة التى توزعها العرافات والتى اعتقدنا بصورة معجزة أننا تعرفنا على أنفسنا ، بمجرد أن يراودنا الأمل الغامض فى أن نجد فيها تعزية وأن نقرأ فيها مستقبلنا .

كذلك فإن الرواية التى تستطيع أن ترضى هذه العاطفة الخطيرة تصبح بالنسبة لنا وبالحساب الصحيح صورة الحياة نفسها ، عملا من أقوى الأعمال الواقعية .. إننا نقارنها بأفضل الأعمال الكلاسيكية وتلك التى انتهت على أكمل وجه .

هنا تتأكد الشكوك الأكثر سوءا ، حتى يكون مثل هذا اللبس ممكنا ، فيجب أن تكون هناك ارتياحات من هذا النوع الذى يطلب المعجبون أن يتوافر فى الأعمال ذات القيمة ويسمح بالتفكير فى أن معظم قراء « بروست » أحبوه ومازلوا يحبونه لأسباب تتعلق بشىء بسيط هو ذلك الذى يعطيه قيمته وليست مختلفة تماماً عن تلك التى أحب من أجلها أهله أو أجداده « جورج أوهنيه » .

إنه الأكثر نبوعاً فى الأعمال الجيدة ، وقد اعتقدنا ذلك توا ، والأكثر تقليداً وقد أصبح ، بالتالى ، الأكثر إقراراً ، وهو الذى يبدو سلساً والذى يقربها بالعقل ، فى نظر معجبيهم ، من الروايات الكائنة الجيدة ، وعلى غرار هذه الروايات فإنها لا تقيم حواجزاً قلماً تتطلب جهوداً وتسمح للقارىء - الذى يعيش برغد فى عالم أنيس - بأن يترك نفسه تنزلج فى ملذات خطيرة .

ومع هذا فإن الكتب الجيدة تنقذ القراء على الرغم منهم ، إن هذه الكتب في الواقع تقدم مع الآخرين هذا الفرق الذي نخطئ كثيراً إذا اعتبرناه شيئاً مهملا : إنها تتحمل أن تقرأ مرة ثانية .

ولا يجب الاعتقاد بأن الشيء الذي يفرق بين المؤلفين في هذين النوعين من الأعمال هو اختلاف الموهبة بصفة خاصة ، إذا فحصنا هذا الوضع بدقة ، أدركنا أنه على عكس ذلك اختلاف جذري في المواقف تجاه الشيء الذي يجب أن تنصب عليه كل جهودنا ، وبالتالي اختلاف كامل في المنهج ، لدرجة أننا يجب أن نضع في الفئة نفسها - بمجرد أن يتخذوا نفس الموقف ويقروا نفس مناهج العمل ، بجانب المؤلفين القدامى الذين تُقرأ أعمالهم مرة أخرى - وحتى المؤلفين الحاليين - مهما كانت موهبتهم (الموهبة موزعة بالتعادل تقريباً بالنسبة للفئتين) ومهما كبر التحيز تجاه المصير الذي تدخره لهم كتبهم .

إذا كان لابد من تسمية كل هؤلاء باسم ، فإن اسم « واقعيون » هو الذي يجب أن نعطيه لهم ، لموازنتهم بالآخرين ، الذين ينطبق عليهم بكل صحة اسم « المتمسكون بالشكليات » مهماكان يبدو لهم من تناقض فاضح .

ولكن يقال : « بماذا تسمون إذن المؤلف الواقعي ؟ » حسناً ، بكل بساطة - وماذا عساه أن يكون غير ذلك ؟ - مؤلف يتمسك قبل كل شيء - مهما كانت رغبته في تسلية معاصريه أو في إحلالهم ، أو تعليمهم ، أو الكفاح من أجل تحريرهم - بإفطانهم مع بذل طاقته بأقل قدر ممكن وألا ينقص أي شيء يسطحه لإخماد التناقضات والتعقيدات ، وأن يتفحص ، بكل ما أوتي من صدق وإلى أبعد ما يمكن أن تسمح له دقة نظره أن يبدو كما لو كان الحقيقة .

ولكي يتوصل إلى ذلك ، ينهمك في التخلص مما يلاحظه من كل الأفكار المسبقة والصور المعتادة التي تغلفه ، ومن كل هذه الحقيقة المسطحة التي يدركها العالم أجمع دون جهد والتي يستخدمها كل إنسان ، لعدم وجود أفضل منها ، وأنه يصل أحياناً إلى بلوغ شيء غير معروف بعد والذي يبدو له أنه أول شيء يراه ، ويُلاحظ في كثير من الأحيان ، عندما يبحث عن إظهار هذه الجزئية من الحقيقة التي هي حقيقته ،

أن أساليب أسلافه التى خلقوها لأهدافهم الشخصية لن تستطيع قط أن تخدمه ، فهو يبعدها إذن دون تردد ويجتهد فى إيجاد غيرها لاستخدامه الشخصى ، ولايهمه إذا كانت تحير القراء أم تهيجهم فى البداية .

إن حبه لهذه الواقعية كبير وصادق لدرجة أنه لايتراجع عنها أمام أى تضحية ، إنه يقبل أكبر الأشياء التى يضطر كاتب إلى أن يوافق عليها : الوحدة وفترات الشك التى تتضمنها والتى تثير عند بعض المتميزين بعض علامات التعجب مثل هذه : سيتم فهمى عام ١٨٨٠ » ، أو « سأكسب قضيتى فى الاستئناف » حيث إنه من الظلم أن نرى لست أدرى أى حلم صبيانى للانتصار بعد موت المؤلف ، بينما تظهر عند هؤلاء الكتاب الحاجة لأن يعطوا لأنفسهم الشجاعة ، ولأن يدعموا يقينهم ، وأن يقنعوا أنفسهم بأن الذى رأوه وحدهم تقريبًا كان حقيقة وليس سرابًا أو ، كما كان يحدث « لسيزان » أن يفكر فيه ، من تأثير بعض العيوب فى النظر .

الأسلوب (الذى يعتبر فى كل لحظة انسجامه وجماله الظاهر إغراء خطيرا بالنسبة للكتاب) لايعتبر فى نظره سوى أداة ليس لها أى قيمة سوى الخدمة فى استخراج وتضييق بأقرب قدر ممكن الجزء من الحقيقة التى يريد إظهارها .. وبالنسبة له فإن الرغبة فى الكتابة بأسلوب جميل لمجرد اللذة فى ذلك ولكى يعطى نفسه ويعطى القراء ملذات جمالية ، تعتبر فى نظره غير مقبولة من جانب العقل الإنسانى بالمعنى الصحيح للكلمة حيث إنه يرى أن الأسلوب لا يمكن أن يكون جميلا إلا بطريقة جمال حركة الرياضى : جميل إلى حد أنه يتوافق مع هدفه ، إن جماله ، المصنوع من قوة ودقة وحيوية ومرونة وجرأة واقتصاد فى الوسائل ليس سوى التعبير عن فاعليته .

هذه الحقيقة التى يتمسك بها جميع الكتاب بحب فريد للغاية ومخلص للغاية ، عندما يحدث أن يمتلكها بعضهم سواء أكان فى مظهرها الميتافيزيقى أو الشاعرى أو النفسى أو الاجتماعى أو – كان هنا حظهم فى بعض الأحيان ، أو بالأصح يمكن القول مكافأتهم – فى كل هذه المظاهر معًا ، لا يمكن لشىء أن يدمرها أو حتى أن يتلفها من خلال أفكار غالبًا ما تكون بالية وشعور معروف للغاية أو بالٍ ، وأشخاص أكثر

تعقيداً من الذين تعلمنا حينئذ أن نعرفهم ، هناك عقدة لا شيء فيها من أحداث أو نهاية غير متوقعة ، تحت هذا الجهاز الثقيل الذى أخطر الروائيون أن يبنوه لكى يلتقطوها والتى تبدو لنا اليوم سجينة ، إننا نشعر بها مثل النواة التى تغطى تلاحمها وقوتها إلى القصة بأكملها مثل دار من الدفء الذى يشع فى مختلف أرجائها ، شىء يعرفه كل منا ، ولكن لا يستطيع أن يعرفه بشىء آخر سوى بكلمات غير دقيقة ، مثل « الحقيقة » أو « الحياة » ، إننا نرجع دائمًا إلى تلك الحقيقة على الرغم من خياناتنا العابرة وهذياننا العابر ، لنثبت بذلك أنه فى نهاية الأمر أننا نتمسك بها نحن أيضًا فوق كل شىء .

الأمر مختلف تمامًا بالنسبة للشكليين الذين يتمسكون بإفراط بالشكليات ، إن هذا الاسم « الشكليون » يناسبهم تمامًا رغم أنهم لايستخدمونه غالبا إلا لينسبوه بسخرية للكتاب من المعسكر الآخر ، مع الاحتفاظ لأنفسهم – مهما بدا من غرابة مثل هذا اللاوعى – باسم « الواقعيون » .

ومع ذلك فإنه من الواضح جدا أن الواقع ليس هو موضوعهم الرئيسى ، ولكنه الشكل دائمًا الذى اخترعه آخرون والذى تمنعهم قوة مغناطيسية من أن يتمكنوا من التخلص منها ، أحيانًا يكون هذا الشكل – ذو الخطوط المتناغمة والصافية – الذى احتوى من خلاله الكتاب المسمون « بالكلاسيكية » بشدة الشىء المصنوع من كتلة واحدة من هذه المادة الكثيفة والثقيلة التى يركزون عليها كل جهودهم ، ولايهم هؤلاء الشكليون ألا يكون هذا الشىء – الذى تفكك فى جزئيات صغيرة لا تحصى – سوى كتلة هائلة متموجة لاتترك نفسها محبوسة بين هذه الحدود الزاهدة .

إنها البساطة الأنيقة للشكل الكلاسيكى الذى يجتهدون للتوصل إليها ، حتى وإن كان هذا الشكل الذى يصنعوه ليس اليوم سوى قشرة رفيعة وخالية تتداعى تحت أقل ضغط ممكن .

وعما قليل ، وبعد أن يتخلوا عن التآلف والأناقة المعتدلة ، يتبنون شكلًا تتجه مميزاته الرئيسية نحو عمل « متجانس » ، ويصل هذا الشكل إلى هدفه دون مشقة حيث إنه بتكوينه بهذه الصورة لا يستطيع اليوم إدراك وحصر أى شىء غير معروف

حتى الآن وخارق بالتالي ، محير ومن أول وهلة لايصدق ، ولم يكن الحال كذلك فيما مضى عندما كان مخترعاً ليكشف عما كان غير معروف بعد وخفي ، ولكن منذ ذلك الوقت ، بعد أن أصبح الشيء غيرالمعروف والخفي في غير تخيله وبعيداً عن المنال فقد فرّغ من مضمونه الحي ولا يفعل أي شيء قط سوى تغطية بعض المظاهر المرسومة : وصفًا لأشخاص نمونجية ومبسطة للغاية ، وشعوراً متفقا عليه ، وأفعالاً تحدث أقل تناسق مع خبرة صادقة ومعاهدة رومانسية يمكن أن نسمعها ، إذا سمعنا بانتباه وبأذن صاغية مسبقا ، ذلك الذي نقوله لأنفسنا ومايقال حولنا والذي تتبادله عادة شخصيات هذا النوع من القصص .

هذه هي العادة الدائمة وحدها ، التي أصبحت بالنسبة لنا طبيعة ثانية ، وخضوعًا للمعاهدات المتفق عليها بصفة عامة ، ولهولنا المستمر وتسرعنا وفوق كل شيء ، هذا الدافع الذي يدفعنا إلى التهام الأكلات الشهية التي تقدمها لنا هذه القصص ، فإنها تجعلنا نجبر على أن نخضع للمظاهر الكاذبة التي يلمعها هذا الشكل أمام أعيننا .

من الصعب في الحقيقة التخيل بأن الروائيين يمكنهم السماح لأنفسهم بأي شيء مشابه للهروب الذي حاوله الرسامون عندما نسفوا بضربة واحدة النظام القديم للمعاهدات – الذي كان أقل استخداماً للكشف كما كان الحال في السابق – عن اخفاء ما كان يعتبر في نظرهم الشيء الحقيقي المصور – بعد أن يلغي الموضوع والتصور وينتزع القارئ من المظاهر الاعتيادية التي كان معتادا أن يرى فيها إرضاءات لم يكن للرسم أي علاقة بها .

أن هذا الهروب لم يكن سوى لمدة قصيرة ، لقد أسرع الشكليون الجدد المقلدون لهؤلاء الرسامين في تحويل هذه الأشكال الحية إلى أشكال ميتة ، وقد رأى فيها المشاهدون ، بدلاً من أفراح سهلة تجلبها لهم موضوعات مشابهة من الرسم العتيق – السعادة التي تجلبها لهم رؤية بواعث ديكورية مستحبة .

لكن كيف يمكن للقاص أن يتخلص من الموضوع ، ومن الشخصيات ومن العقد؟ فمهما حاول عزل جزء من الحقيقة التي سوف يجتهد لمعرفتها ، لا يمكن أن تتطابق

الشخصيات التى تعيد عين القارىء المعتادة تشكيل ملامحها الاعتيادية لتتساب مع الخطوط البسيطة والدقيقة ، التى يلبسها القارئ (شخصية غريبة) والتى يجد فيها إحدى نوعيات الأشخاص التى يحبها بشدة والتى تستحوذ بفضل مظهرها المشابه للجزء الأكبر من انتباهه ، وهذا الشخص لن يستطيع القاص منعه من التحرك بالقدر الكافى حتى يرى القارىء فى حركاته عقدة يتابع بحب استطلاع أحداثها وينتظر بفارغ الصبر نهايتها ، مهما بذل القاص من جهد ليجعله ساكنًا ، حتى يتمكن من حصر انتباهه وانتباه القارئ حول ارتجافات يمكن إدراكها بقدر بسيط حيث يبدو له أن الحقيقة التى أراد إخفاءها قد ظهرت اليوم .

وهكذا ومهما فعل القاص فلن يستطيع إبعاد انتباه القارىء عن كافة أنواع الأشياء التى يمكن لأى رواية ، جميلة أو سيئة أن تمنحها له .

وهناك العديد من النقاد يتركون أنفسهم لسجيتهم يشجعون هذه التسلية وهذه الخفة من جانب القراء ويشيعون البلبلة .

ومن المدهش أن نرى بأى رضا يتمسكون بالحكاية القصيرة ، ويسردون «من القصة» ويناقشون «الاخلاقيات» التى يحللون من خلالها التشابه ويدرسون مغزاها ، إلا أن موقفهم يبدو أكثر غرابة بالنسبة للأسلوب ، إذا كتبت القصة بأسلوب يذكر بأسلوب الكلاسيكيين ، فمن النادر أن يعطوا الطريقة التى نكتب بها هذا الأسلوب – مهما كانت مفلسة – صفات «أدولف» أو «برينيه كليف» .

وعلى العكس فإذا حدث وكتبت إحدى هذه القصص التى تتشابه فيها الشخصيات بقوة وتكون فيها الأحداث مثيرة للغاية ، بأسلوب سطحى ومترهل فإنهم يتحدثون عن هذا العيب بسماجة ، كما لو أن الأمر يتعلق بنوع من عدم الكمال المؤسف بلاشك ولكن دون أهمية كبيرة ، بحيث لا يمكن أن يصدم سوى القراء ذوى الحساسية المرهفة والذى لا يمس بأى شكل من الأشكال القيمة الحقيقية للعمل : شىء سطحى ومعدوم الأهمية مثله مثل حسنة أو دُمل صغير على وجه جميل ورائق ، بينما الأصح هو الدُمل الكاشف للسر الذى يظهر على جسم المصاب بالطاعون ، والطاعون هنا ليس سوى موقف قليل الإخلاص وقليل الأمانة تجاه الحقيقة .

لكن الغموض يصل إلى ذروته عندما نرغب فى جعله سلاحاً لمعركة هدفها خدمة الثورة أو الابقاء على الانتصارات الثورية أو تحسينها ، وذلك بالرجوع بصفة خاصة إلى هذا الاتجاه للقصة التى دائماً ما تكون فناً أكثر تأخراً من بقية الفنون ، وأقل قدرة على استخلاص أشكال باطلة وخالية من كل مضمون حىّ .

وبالتالى نصل إلى نتائج عجيبة تشكل ، ليس فقط للرواية – الشىء الذى لن يكون فى النهاية خطيراً إلى هذا الحد ، ويمكننا إذا اضطر الأمر أن نخضع لها – ولكن أيضاً للثورة الواجب اندلاعها وجموع الشعب التى يجب أن تحررها ، وذلك للإبقاء على انتصارات الثورة التى تحققت بالفعل وهو تهديد مقلق إلى حد ما : فى الواقع الارضاءات التى سميناها أدبية خارقة ، ونصائح وأمثلة تربية معنوية واجتماعية .. إلخ ، والتى هى من طبيعة الرواية أن تظهرها بكرم فائض إلى قرائها ، بحيث أصبحت السبب الرئيسى لوجود الرواية ، فيحدث انقلاب فى كافة القيم : كل ما يخضع الرواية إلى شكل أكاديمى ومجمد هو بالتحديد ما نستخدمه لنجعل من الرواية سلاحاً ثورياً · شخصيات مثل العرائس المصنوعة من شمع ، تتشابه بعضها البعض بقدر المستطاع وهى «حيّة» للغاية حتى إن القارىء يشعر من أول نظرة بالحاجة إلى أن يلمسها بأصابع يده إذا كانت ستطرف عيناه ، كما يحدث أن نشعر بالرغبة فى عمله لعرائس متحف جراڤان – هذا هو الشىء المطلوب لكى يشعر القراء بالراحة ، وحتى يستطيعوا دون مشقة أن يروا أنفسهم فيها ويعيشون معها مرة أخرى مواقفها وآلامها وصراعاتها .

لكن هذه «النوعيات» التى تم بناؤها بصورة أكثر فظاظة والصور الأكثر بساطة ، والبطل الايجابى بلا عيوب وكذلك الخائن سيقومون بأداء العمل بصورة أفضل حيث إنهم يشكلون بالنسبة لعامة الناس ، الذين يقلل الرومانسيون من شأن حساسيتهم وذكائهم مرايا مبهرة أو أخيلة عملية جداً ، فهناك عقدة تدار بيقظة طبقاً لقواعد الرواية القديمة تجعل هذه العرائس تدور فى مكانها وتخلق هذه اللهفة السهلة التى تساند بشدة انتباه القارىء الهش ، والأسلوب نوع من أسلوب الفتاوى ، المماثل فى جميع هذه الأعمال بما أنه لا يستخدم أبداً فى الكشف عن حقيقة جديدة عندما

يقوم بقضمة لامعة المظاهر المتفق عليها والتى تغطيها ولكنه ينساب بليونة دون أن يقابل عائقًا ، وهو يطلى مساحات ملساء ، نعم هذا الأسلوب لن يكون أبدًا سطحيًا للغاية ، بسيطا للغاية ، منسابا للغاية ، لأنها تعتبر ميزات يستطيع بها أن يجعل العمل متاحًا لعامة الشعب وتسهل عليها ابتلاع هذه المأكولات المغذية التى من الواجب علينا تقديمها لهم .

وهكذا ، باسم الأحكام المعنوية نصل إلى فساد الأخلاق ، هذا الذى يشكل فى الأدب موقفًا مهملاً ، إكلينيكيًا ، قليل الصدق أو قليل الإخلاص للحقيقة .

عندما يقدمون للقراء حقيقة مخادعة ومغايرة ومظهرا خطيرا ومضمونًا حيث إنهم بعد مضى اللحظة الأولى من الإثارة والأمل لا يحبون شيئًا من ذلك الذى يشكل فى الواقع حياتهم ، فلا المشاكل الحقيقية التى يواجهونها ولا الصراعات الواقعية التى يجب عليهم التصدى لها ، توقظ فيهم إزالة المحبة والحذر ، إننا نخمد شجاعتهم فى سبهم لإيجاد هذا الرضا الرئيسى فى الأدب والذى يمكنه هو وحده أن يعطيه لهم : معرفة أكثر تعمقًا وأكثر تعقيدًا ، وأكثر وضوحًا وأكثر عدلًا من الذى يمكنهم الحصول عليه بأنفسهم عما يكونون وعن ماهية أوضاعهم وحياتهم .

حدث ومازال يحدث أن بعض الكتاب يكتشفون من خلال تجربة صادقة وحية تتوغل جذورها بعيدًا فى هذه الأرض اللاواعية التى ينبثق منها كل جهد خلاق ، وعندما تفجر الأشكال القديمة المتصلبة الأنسجة هذا المظهر للحقيقة يمكنه أن يستخدم مباشرة وبصورة عملية فى النشر وفى انتصار الأفكار الثورية ولكنه يحدث كذلك « حتى فى مجتمع يجتهد بأن يكون أكثر عدلًا وأكثر ملاءمة للتأكيد على التطور المتناسق لجميع أعضائه ويمكننا التأكيد على هذا كنوع من التعيين ، دون مجازفة فى الخطأ » ، يحدث أن بعض الأشخاص المعزولين ، غير المتأقلمين والمتفردين والمتعلقين مرضيًا بطفولتهم والمتقوقعين على أنفسهم وهم يزرعون نوقًا واعيًا بشكل أو بآخر بنوع من الفشل يستطيعون انتزاع وإبراز جزء من الحقيقة غير المعروفة بعد ، وذلك بترك أنفسهم لتسلط غير مجدٍ فى ظاهره .. إن أعمالهم التى تبحث فى التخلص من

كل ما هو مفروض حيًا وميتًا للالتفاف نحو ما هو حر وصادق وحى ستكون إن أجلا أو عاجلا بحكم الأشياء عاملا للتحرر والتقدم .

ولعلنا ندرك أنه قد بدا ومازال يبدو سابقًا لأوانه السماح لعامة الشعب الذين ظلوا لقرون فى الجهل ، أن يحصلوا بسرعة فائقة على معرفة أكثر تعمقًا بتعقيدات ومتناقضات الحياة .. وهى مخاطرة قد تؤدى إلى جنوحهم بعيداً عن عمل بناء يعتمد عليه وجودهم والذى ينبغى أن ينصب عليه كل اهتمامهم ويتطلب كل جهودهم .

ومع ذلك فإن اللامبالاة وزوال المحبة المتصاعد ، ليس فقط من جانب محبتهم ولكن أيضًا من جانب عامة الشعب ، تجاه أعمال أدبية خالية من الحيوية ومصنعة طبقًا للأساليب القديمة الخاصة بأشكال جامدة وتتوق العامة لأعمال الماضى الكبيرة التى ظهرت لهم ، كل هذا يؤكد أن الوقت ليس بعيداً حتى نجبر ليس فقط على ترك هؤلاء الأشخاص غير المتأقلمين وغير المتفردين دون إحباطهم ، ولكن دفعهم إلى ترك أنفسهم لميولهم المفرطة .

يناير ١٩٥٦

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضـع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت . أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت . أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت . شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت . أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت . محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت . سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت . مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت . محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت . محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت . أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت . عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت . بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت . محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت . نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت . ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت . سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت . سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت . إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت . أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت . منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت . بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت . حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت . حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت . منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت . محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت . أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ – الإسلام في البلقان	هـ ت نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقي للمسرح	ج مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت . على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت . السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت . رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت . حسن ناظم وعلي حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك في مصر	ل . ا . سيميونوفا	ت : حسن بيومي
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكي	ت : سعيد الغانمي وناصر حلاوي
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت . مكارم الغمري
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت . محمد طارق الشرقاوي
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دي أونامونو	ت : محمود السيد علي
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالي
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكي أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقي	ت : أحمد فتحي يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العناني
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتوني جيدنز	ت . أحمد زايد ومحمد محيي الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت . محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	بارير الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر	كارلوس ميجل	ت . نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوي
٩٥ – مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعي
٩٨ – الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني	نماذج ومقالات	ت . أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحي
١٠١ – النص الروائي (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبي	ت : عز الدين الكتاني الإدريسي
١٠٣ – قبر ابن عربي يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت . محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجني	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوي
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسي	د. ماريا خيسوس روبييرامتي	ت : أشرف علي دعدور
١٠٧ – صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت محمد عبد الله الجعيدي

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي — مجموعة من النقاد — ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه — چون بولوك وعادل درويش — ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى — حسنة بيجوم — ت . منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة — فرانسيس هيندسون — ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ — أرلين علوى ماكليود — ت إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد — سادى پلانت — ت . أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع — وول شوينكا — ت نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده — فرچينيا وولف — ت . سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق) — سينثيا نلسون — ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام — ليلى أحمد — ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر — بث بارون — ت . لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق — أميرة الأزهرى سنبل — ت . بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط — ليلى أبو لغد — ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية — فاطمة موسى — ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان — جوزيف فوجت — ت منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية — نيقل الكسندر وقنادوليانا — ت. أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب — چون جراى — ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى — سيدريك ثورپ ديڤى — ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة — ڤولفانج إيسر — ت عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب — صفاء فتحى — ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن — سوزان باسنيت — ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة — ماريا دولورس أسيس جاروته — ت · محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية — أندريه جوندر فرانك — ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) — مجموعة من المؤلفين — ت · لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة — مايك فيذرستون — ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا — طارق على — ت طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة — بارى ج. كيمب — ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) — ت. س. إليوت — ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا — كينيث كونو — ت سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية — چوزيف مارى مواريه — ت . كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف — إيڤلينا تارونى — ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال — ريشارد ڤاجنر — ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار — هربرت ميسن — ت أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية — مجموعة من المؤلفين — ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل — أ. م. فورستر — ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى — ديريك لايدار — ت . عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة — كارلو جولدونى — ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت علي عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت علي إبراهيم علي منوفي
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسي
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت . مي التلمساني
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامي الكنوجي	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت . بشير السباعي
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحي
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومي
١٦١ – من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوي	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ – شامبليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – في عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكري محمد عياد
١٦٨ – دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكري محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكري محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ – معنى الجمال	والتر ت . ستيس	ت إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت . أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنري ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبي الأمريكي	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بزرج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فرديناند دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت . طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت . على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت . رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابند	ت . السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت · منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت · السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت · طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماريا ديف بوركى	ت · السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت . مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيغان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدراقيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت . مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت · طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت · فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت . ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت · صلاح عبد العزيز محجوب
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت · صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت . نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت · توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف · محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. ا. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت . محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت . ڤاروجان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت . إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	ت . على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت . عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت . عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت . ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت . ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت . جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت . سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٢	زين العابدين المراغى	ت . محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت . السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت . السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت . نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت . بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوازى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت · مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت . هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت . صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت · نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت · محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت . ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت · جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت · أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خايير بيان	ت . عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت . هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ . ف. ستون	ت . نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – التأريخ الغربى للفن الحديث	دبليوجين كليتباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ – فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ – اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت . محمود سلامة علاوى
٣٢٥ – عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ – المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ – يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٢٠ – كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامى صلاح
٣٢١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراى	ت : سامية دياب
٣٢٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : على إبراهيم على منوفى
٣٢٣ – الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٢٤ – لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمى
٣٢٥ – عصر الشك	ناتالى ساروت	ت : فتحى العشرى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٤١١ / ٢٠٠١





NATHALIE SARRAUTE

l'ère du soupcon

عصر الشك
دراسات عن الرواية
تأليف
ناتالى ساروت
ترجمة وتقديم
فتحي العشري
335

يضم هذا الكتاب الدراسات التى كتبتها "ناتالى ساروت" لتدلي برأيها النقدي في عالم الرواية الذي مارسته حتى أصبحت من فرسانه، وفي جانب شديد الخصوصية وهو "الرواية الجديدة"، فهى تستعرض أعمال وفلسفة وأفكار عمالقة الرواية من"دوستوفيسكى" إلى "كافكا"، مروراً بـ "فرجينيا وولف" و"بروست" و"سارتر" و"بيكيت" وكتاب الرواية الجديدة.

وهى تثير في دراساتها قضية لغوية بالغة الأهمية تضعها في هذا السؤال: **كيف نفسر إعجاب القراء في مختلف أنحاء العالم بأشهر أعمال كبار الكتاب على الرغم من ترجمة تلك الأعمال إلى اللغات المختلفة؟**

